780.92
L66m
1913,v.1
LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Breitkopf & Härtels
Musikbücher

Musikalische Studienköpfe

von

La Mara

Erster Band:

Romantiker

Elfte, überarbeitete Auflage

Mit sieben Bildnissen

Verlag von Breitkopf & Härtel, Leipzig

geh. 4 geb. 5 Mk.

Musikalische Studienköpfe

von

La Mara

Erster Band:

Romantiker

Elfte überarbeitete Auflage

Mit sieben Bildnissen

Leipzig
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel
1913

Copyright 1912 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

780.92
L66m
1913
v.1

Als ich die erste Reihe der „Musikalischen Studienköpfe“ zum ersten Male in die Welt hinausgehen ließ, glaubte ich sie nicht an Künstler, sondern an Kunstfreunde richten zu sollen. Deren Liebe und Verständnis für unsere großen Tonmeister, und zwar zunächst für die Hauptvertreter der nach-Beethovenschen, romantischen Musikepoche, zu fördern, war die Aufgabe, die ich nach besten Kräften zu lösen suchte. Wenn gleichwohl gerade von seiten der Künstler Teilnahme und Beifall an meinen Bestrebungen laut wurden, so hat mir dies zur Ehre und Freude gereicht.

Daß ich mich durch immer erneute, zeitgemäße Erweiterung und Vertiefung der dargebotenen Künstlerbilder bemühte, sie der ihnen geschenkten Gunst in höherem Grade wert zu machen, wird die vorliegende elfte Auflage bezeugen, der ich, auf vielfach geäußerten Wunsch, vor kurzem auch eine Einzelausgabe der Biographien vorangehen ließ. Möchte es mir gelungen sein, treu und lebensvoll die zu schildern, die voll unvergänglichen Lebens sind!

November 1912. La Mara.

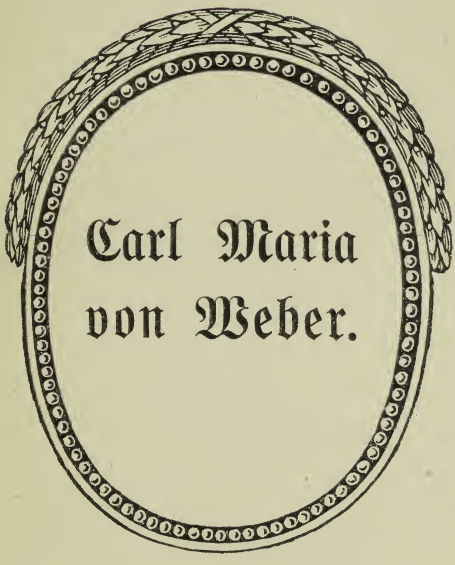
Inhalt

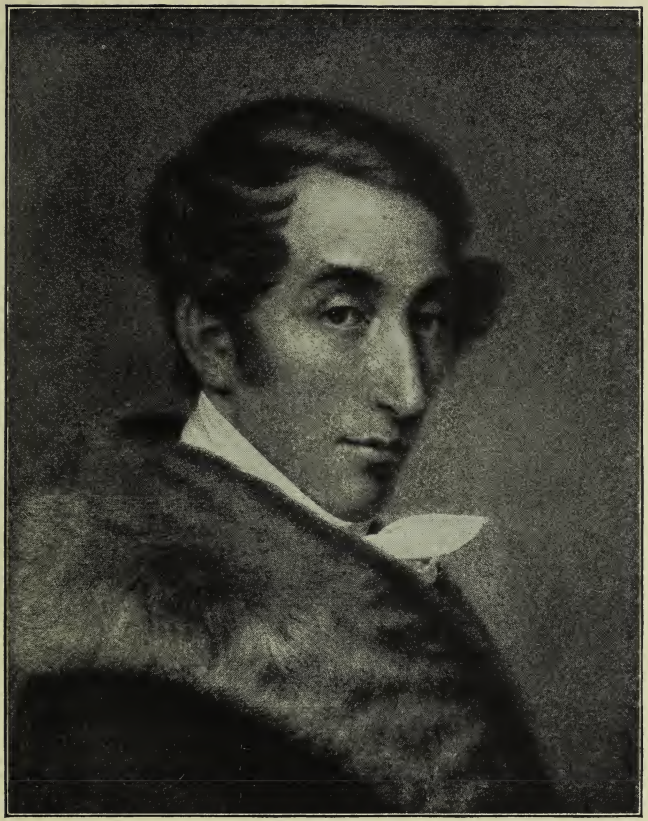
Seite

Carl Maria von Weber 1
Franz Schubert 67
Felix Mendelssohn Bartholdy 129
Robert Schumann 179
Frédéric Chopin 231
Franz Liszt 285
Richard Wagner 363

Digitized by the Internet Archive
in 2017 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/musikalischestud01lama


Carl Maria
von Weber.



Carl Maria von Weber.

Nach dem Gemälde von Schimon. Lithographiert von P. Rohrbach

Verlag von E. H. Schroeder, Berlin

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Wenn wir bei Betrachtung der Entwicklung verweilen, die sich auf dem Gebiet der Tonkunst im Verlauf der ersten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts vollzogen hat, so begegnen wir auf der Grenzscheide der zwei großen Epochen, da, wo der in seiner höchsten Blüte ersterbende Klassizismus und die aufblühende Romantik sich berühren, dem Namen Carl Maria von Webers. Er steht in Wahrheit inmitten derselben; nach beiden Seiten hin hat er die Gaben seines Genius ausgestreut, und gleichwohl erscheint es als eine müßige Frage, nach welcher Richtung hin er sein Bestes und Unsterblichstes geleistet. Die Wurzeln seiner künstlerischen Individualität haften in der klassischen Zeit, die reifsten Blüten und Früchte derselben aber treiben hinüber in das junge Reich der Romantik, wo es in jenen Tagen gar frühlingslustig zu knospen und zu keimen begann. So bietet uns Weber das eigentümliche Bild einer Doppelerscheinung dar, wie sie gegensätzlicher kaum gedacht werden kann. Und darum, während er sich einerseits darauf beschränkte, alte gegebene Formen mehr äußerlich als innerlich auszubauen, andrerseits aber völlig neugestaltend wirkte, sehen wir sich an ihm die Konsequenz vollziehen, daß jene ersten seiner Werke mit geringen Ausnahmen als veraltet betrachtet werden, diesen anderen dagegen noch heute, nach fast hundert Jahren eine Jugendfrische innewohnt, deren Zauber nichts von seinen ersten Reizen verloren hat. Was Weber außerhalb der Bühne geleistet, liegt inmitten der Grenzen der Zeit, in der es geschaffen ward. Uns moderne Menschen zieht nur mehr ein historisches Interesse zu jenen Schöpfungen hin. Wir täuschen uns nicht über das altmodisch Gewordene

einer Brillanz, die in ihrer Jugend verführerisch wirkte, und über die Vergänglichkeit dessen, dem die Tiefe des Gedankens nicht den Stempel des Ewigen aufdrückte.

Weber hat etwas von einer Mozart-Natur. Die Frische und Naivität der Empfindung, die Grazie des Ausdrucks, der Reichtum an Phantasie, die Melodienfülle gemahnen an jenen, auch wenn sich in die erste mehr Sentimentalität, in die zweite mehr Breite der Phrase mischt. Die Technik erscheint durch ihn entwickelter, die Harmonik um neue Klangwirkungen und vornehmlich um jene eigentümliche Figurierung und Ornamentik bereichert, die den Kompositionen Webers eine gewisse Familienähnlichkeit verleiht und die später so vielfältige Nachahmung gefunden hat. Über den Gedankeninhalt von Mozarts Schaffen freilich kommt Weber niemals hinaus, ja er bleibt meist wesentlich hinter demselben zurück, und noch viel weniger dürfen wir Beethovensche Gedanken- und Gefühlstiefe bei ihm suchen, dessen Muse sich mehr den Sonnen- als den Nachtseiten des inneren Lebens zuneigte. Dessenungeachtet bringt er eine eigenartige, von ihm allein beherrschte Welt zur Erscheinung, sobald sein Genius die Schwingen ausbreitet und sich großer dramatischer Formen bemächtigt. Hier tritt er uns mit dem ganzen Zauber seiner Natur, mit der ganzen Ursprünglichkeit und Liebesfülle seines Gemüts entgegen. Hier erschließt er uns das Geheimnis seines innersten Wesens, und da, wo er ganz er selber ist, gestaltet er aus sich heraus Neues, Großes, Selbständiges.

Weber war das Glück gegeben, groß zu werden in einer großen Zeit. Da unser Vaterland nach glorreicher Selbstbefreiung aus erniedrigender Fremdherrschaft seine nationale Auferstehung feierte, da ein Geistesfrühling ohne gleichen erblühte und Künste und Wissenschaften zu neuem Leben erwachten, fiel auch in Webers Seele der zündende Funke, da sang er mit heller Stimme seine Lieder für

Freiheit und Vaterland und sang sich zuerst in das Herz seines Volkes hinein. Und ein deutsches Kunstbewußtsein weckte er wieder in diesem Herzen und machte ihm die deutsche Tonmuse wieder lieb, die eine fremde Kunst verdrängen wollte aus deutschen Landen.

Weber lebte nicht nur in seiner Zeit, er lebte auch mit ihr im engsten Zusammenhange. Wie es die Zeit der Romantik war, so war auch er seiner innersten Natur nach Romantiker. Was die romantische Schule in der Poesie kennzeichnet: das Streben nach erweiterten Kunstzielen, nach engerer Verbindung zwischen Kunst und Leben, die Vorliebe für das Volkslied, der rege Anteil an fremdländischer Kunst und Kultur, das charakterisiert auch Weber. Selbst sein Leben gestaltet sich romantisch genug, wenn er als fahrender Spielmann und Sänger durch die Lande zieht, bevor die Bühne ihn fesselt und sich ihm die Erkenntnis seines eigentlichen Berufs als Dramatiker erschließt. Heißes Bühnenblut pulsiert schon als Erbeigentum in seinen Adern. Schafft er doch, durch und durch dramatisch veranlagt, selbst aus Lied und Instrumentalkomposition — „Reigen", „Bettlerlied", „Aufforderung zum Tanz", „Konzertstück" beweisen es — gern ein Situationsbild, eine dramatische Szene. Was Wunder, wenn er auf dramatischem Gebiet sein Unsterblichstes gab? Was Carl Maria von Weber im Bereich des musikalischen Dramas vollbracht, bezeichnet nicht nur den Höhepunkt seiner künstlerischen Wirksamkeit, sondern den Inbegriff der Bedeutung, die sich an seinen Namen knüpft. Er trägt die Romantik in die Oper und wird so der Schöpfer der romantischen Oper. Aus Sage und Märchen wählt er sich seine Stoffe und belebt sie mit dem Zauber einer Musik, die der Natur selber abgelauscht scheint und in der sich Schönheit, Wahrheit und Reinheit zu unauflöslichem Einklang verbinden. Was wir musikalisches Lokalkolorit

nennen, haben wir, von einem Versuche Glucks in „Paris und Helena“ abgesehen, erst von Weber gelernt, der, einer der genialsten Koloristen seiner Kunst, die verschiedenen Völker und Zeiten zuerst in Tönen zu charakterisieren wußte. Mit der gleichen Plastik und Farbenlebendigkeit führt er uns im „Freischütz“ deutsches Natur- und Volksleben, in „Preziosa“ spanische Zigeunerromantik, in „Euryanthe“ französisches Rittertum, in „Oberon“ des Orientes Märchenwelt vor Augen. Nationalthemen, wie man sie längst mit Vorliebe verwendet, hat Weber zuerst eingeführt, und für die Wahl charakteristischer Tonmittel ist sein erfinderisches Genie vorbildlich geworden. Das neuere Opernorchester ist seine Schöpfung.

Bewußt reformatorisch griff er in die Entwicklung der deutschen Oper ein. In höherem Grade selbst als seinen Vorgängern, den größeren und universelleren Tongenien Mozart und Beethoven, ging ihm die Erkenntnis dessen auf, daß der Lebensnerv des musikalischen Dramas das Dramatische sei, daß die Träger des Dramas Charaktere sein, daß zwischen Wort und Ton ein innerster Zusammenhang stattfinden, daß sie ineinander aufgehen müssen zur Erzeugung eines wahrhaft dramatischen Kunstgebildes. Als Ideal schwebt ihm ein einheitlicher dramatischer Stil in der Oper vor. „Ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden,“ — dahin formuliert er seine Forderung an die Oper, „wie sie der Deutsche will“, und wie sie in ihren letzten Konsequenzen im musikalischen Drama Richard Wagners verwirklicht erscheint. Zu ihm, unserm größten musikalischen Dramatiker, desgleichen zu Marschner und Mendelssohn, selbst in gewisser Beziehung zu Meyerbeer führt der Weg über Weber, der vielen vorangeleuchtet und auf die moderne Entwicklung der Musik weittragenden Einfluß geübt hat.

Und Eins noch fällt bei Schätzung Webers ins Gewicht: daß er der Erste gewesen, dem unser Volk das Geschenk einer wahrhaft nationalen Oper dankt. Die Bühnenwerke seiner großen Vorgänger Gluck, Mozart und Beethoven sind mehr klassisches Gemeingut, als spezifisch nationale Schöpfungen, weniger das Ergebnis eines besonderen, als vielmehr eines allgemeinen klassischen Kunstideals, an dessen Ausbildung unsern Nachbarn im Süden und Westen nicht minderer Anteil als uns selber gebührt. Die Gunst Frankreichs hat Glucks, der Einfluß Italiens Mozarts Meisterschaft gereift und in ihre Bahnen geleitet. Aber selbst des urdeutschen Beethoven herrlicher „Fidelio" spricht mehr in allgemein menschlicher als spezifisch deutscher Sprache zu uns. Die Region des Ideals ist seine Heimat, sein Wesen so hoch und tief geartet, daß, ob wir ihn auch als höchste Zier unsrer heimischen Gesangsbühne betrachten, der schlichte Sinn des Volks ihm gleichwohl in ehrerbietiger Ferne gegenüber steht und seine ganze Größe mehr ahnt, als zu begreifen imstande ist. Anders bei Weber. Sein Kunstwerk, mag er auch ab und zu ins bunte Traumreich der Phantasie entfliehen, haftet am Boden der Wirklichkeit. Er greift hinein ins volle Menschenleben. Der schlichten Alltagswelt entnimmt er seine Gestalten, nicht Idealgebilde, sondern leibhaftige Menschen, wie sie rings um ihn atmen, Kinder echt deutschen Gemüts und Geblüts. Das ists, was ihm die Liebe seines Volkes dauernd zum Preis gewann. Von allen Opernkomponisten steht keiner dem Volksherzen näher als der Sänger des „Freischütz", der seine Weisen direkt aus der deutschen Volksseele schöpfte und die eigensten Laute seiner Nation sang.

Nichtsdestoweniger sind auch Carl Maria von Weber, gleich vielen seiner Kunstgenossen, die trüben Erfahrungen nicht erspart geblieben, von denen das Neuerstehende im

Reiche der Kunst zumeist begleitet zu sein pflegt. Er gehörte nicht zu den bevorzugten Naturen, denen ein freundliches Geschick die Pfade ebnet zu gefahrloser Wanderung. Durch Berg und Tal, über Klippen und rauhes Gestein hat ihn der Weg seines Lebens geführt, und als er endlich nach mühevoller Pilgerschaft den Gipfel der Höhe erklommen, als sich seinen Augen der Blick in eine verheißungsreiche Zukunft auftat, da schlossen sie sich müde zum ewigen Schlummer, und die rastlos strebende Künstlerseele war am Ende alles irdischen Kampfes.

Im Norden Deutschlands, in der holsteinschen Stadt Eutin, stand Carl Marias, oder wie sein vollständiger Name lautet, Carl Maria Friedrich Ernest von Webers Wiege. Dort ward er am 18. Dezember (nach Angabe seines Vaters, während das Kirchenbuch wohl irrtümlich den 20. November als seinen Taufstag bezeichnet) im Jahre 1786 als erstes Kind einer zweiten Ehe geboren, die sein schon alternder Vater, Franz Anton Freiherr von Weber — der Onkel von Mozarts Gattin Constanze — in Wien mit der schönen achtzehnjährigen Genoveva von Brenner aus Oberdorf in Bayern geschlossen hatte. In seiner dem sechzehnten Jahrhundert entstammenden, einst in Niederösterreich begütert gewesenen Familie war seit Generationen eine an Manie grenzende Leidenschaft für Musik und Bühnenwesen erblich, die endlich für Franz Anton verhängnisvoll werden und, bei einem ohnehin haltlosen Charakter, die völlige Zerrüttung seiner äußeren Verhältnisse herbeiführen sollte. So war aus dem ehemaligen kurpfälzischen Offizier nach mannigfachen Wandlungen ein wandernder Schauspieldirektor und schließlich ein schlichter Stadtmusikus in Eutin geworden. Doch den unruhvollen Geist litt es auch da nicht lange. Wenige Monate nach Carl Marias Geburt gab er seine Stellung wieder auf; eine neue Schauspielergesellschaft wurde mit

Hilfe seiner Kinder aus erster Ehe — er besaß deren acht — gebildet, und von neuem begann das alte Wanderleben durch Deutschland.

Während eines längeren Aufenthaltes in Salzburg verlor der elfjährige Carl Maria im März 1798 die junge Mutter, an die er, zart und kränklich von Natur, dazu durch ein Hüftleiden von Kindheit an lahm, sich mit Innigkeit angeschlossen, und deren sanfte Obhut ihn bisher vor den gefährlichen Einflüssen eines abenteuerlichen Lebens behütet hatte. Dem Vater lag vor allem die künstlerische Bildung des Knaben am Herzen. Von jeher war es sein heißester Wunsch gewesen, sich und der Welt in einem seiner Kinder ein musikalisches Genie zu erziehen. Er hatte, dieser Hoffnung hingegeben, mit jedem Kind, das ihm der Himmel schenkte, allerhand musikalisch-pädagogische Experimente angestellt und zwei seiner Söhne sogar der Führung Joseph Haydns in Wien anvertraut, ohne seine Bestrebungen durch hervorragende Resultate belohnt zu sehen. Auch bei Carl Maria zeigte sich auf solche zunächst so wenig Aussicht, daß sein ältester Stiefbruder, der ihn mit dem Vater unterrichtete, einmal voll Unmut ausrief: „Carl, du kannst vielleicht alles werden, aber ein Musiker wirst du nimmermehr!“

Erst der Unterweisung des Kammermusikus Heuschkel in Hildburghausen (1796) gelang es, die tonkünstlerische Begabung des nachmaligen Freischütz-Komponisten zu wecken. Dieser selbst bekennt in dem von ihm verfaßten kurzen Lebensabriß*), daß er „den wahren, besten Grund legte zur kräftigen, deutlichen und charaktervollen Spielart und zu gleicher Ausbildung beider Hände auf dem Klavier.“ In Salzburg, wo Carl Maria 1797 als Kapellknabe in

*) Hinterlassene Schriften, herausgeg. von Th. Hell. Bd. I. Dresden u. Leipzig. Arnoldische Buchhandlung. 1828.

das fürsterzbischöfliche Institut eintrat, nahm sodann Michael Haydn, der Bruder des großen Haydn in Wien, durch die Talente des Knaben aufmerksam gemacht, denselben unter seine besondere Zucht. Als Ergebnis dessen trat denn auch ein erstes Opus seines Schülers in Gestalt von „Sechs Fughetten" im Sommer 1798 an die Öffentlichkeit. Doch die von Michael Haydn vertretene Kunstrichtung vermochte den Absichten Franz Anton von Webers für die Zukunft seines Sohnes nicht auf die Dauer zu entsprechen. Um ihn, das Kind der Bühne durch Geburt und Erziehung, der ihm zugedachten Bestimmung zum dramatischen Komponisten möglichst schnellen Schrittes zuzuführen, wurde vielmehr die Fortsetzung seiner Studien in München beschlossen, woselbst die damals von Winter und Danzi geleitete Oper seit dem kunstliebenden Regiment Carl Theodors von der Pfalz in hoher Blüte stand. Dahin siedelte die Familie Weber denn gegen Ende des Jahres 1798 über. Das Glück bescherte Carl Maria hier in Nepomuk Kalcher, dem nachmaligen Hoforganisten, einen Lehrer, dessen „klarem, stufenweise fortschreitenden, sorgfältigen Unterricht" er, seinen eigenen Worten zufolge, „größtenteils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in bezug auf den reinen vierstimmigen Satz dankte." Bereitwilliger als die früheren Lehrmeister ging er auf die individuelle Begabung des Knaben ein, dessen Produktionsvermögen sich dank seinem Einfluß auffällig steigerte. Eine Partitur nach der andern entstand im Laufe eines Jahres, darunter eine Oper „Die Macht der Liebe und des Weins", eine Messe, Trios, Sonaten, die sämtlich nachmals ein Raub der Flammen wurden*). Daneben errang der zwölf-

*) Webers Sohn und Biograph, Max Maria v. W., berichtet, daß diese Jugendarbeiten seines Vaters auf rätselhafte Weise in und mit einem Schrank in Kalchers Wohnung verbrannt seien, während nachmals Musiol („Weberiana", N. Berliner Musikzeit., 1879) im

jährige Tonschöpfer, der bei dem berühmten Sänger Wallishauser oder Vallesi auch seine gesangliche Ausbildung betrieb, gleichzeitig als Sänger und Klavierspieler seine ersten Triumphe.

So wenig auch diese vorzeitig angestrengte Geistestätigkeit der zarten Organisation seines Kindes zuträglich schien: den in der Schwäche der Eitelkeit befangenen Vater erfüllte sie trotzdem mit Stolz und Freude. Vergebens bemühte er sich fort und fort, für die jugendlichen, von ihm überschätzten Werke Carl Marias einen Verleger zu gewinnen. Da kam er, durch die Bekanntschaft mit Sennefelder, dem Erfinder des Steindrucks, auf den Gedanken, daß sein Sohn ja sein eigner Drucker und Verleger werden könne. Das Geheimnis Sennefelders war ihm bald abgelauscht. Carl Maria begann selbst in dessen Werkstätte eifrig zu arbeiten und, durch frühere Übungen im Zeichnen und Kupferstechen unterstützt, sich die Technik der neuen Kunst so vollständig zu eigen zu machen, daß er binnen kurzem sechs eigenhändig lithographierte Variationen, sein opus 2, erscheinen lassen konnte. „Der rege jugendliche Geist, der alles Neue und Aufsehenerregende mit Hast sich anzueignen suchte", erweckte, so erzählt Weber selbst, in ihm die Idee, vermittelst einer von ihm und seinem Vater konstruierten verbesserten Presse, Sennefelder „den Rang abzulaufen. Der Wille, diese Sache ins Große zu betreiben", bewog sie, im Frühling des Jahres 1800 ihren Wohnsitz nach Freiberg zu verlegen, „wo alles Material am bequemsten zur Hand schien. Die Weitläufigkeit und das Mechanische, Geisttötende des Geschäfts ließen Carl Maria aber bald die Sache

---

Einverständnis mit Jähns, der ersten Autorität in Sachen Webers, die Ansicht vertrat, daß Weber bei erwachender Reife, nach Wiederaufnahme seiner Studien in Salzburg, jene Kompositionen eigenhändig vernichtet habe.

aufgeben und mit verdoppelter Lust die Komposition fortsetzen."

Ein Opernplan, zu dem er durch den Direktor der Freiberger Schauspielgesellschaft, Steinsberg, die Anregung empfing, drängte wohl hauptsächlich das Lithographieren bei ihm in den Hintergrund. Genug, am 24. November 1800 gelangte die binnen wenig Wochen geschaffene Oper „Das stumme Waldmädchen" in Freiberg und bald darauf auch in Chemnitz zur Aufführung. Weber selbst bezeichnete sie späterhin als „ein höchst unreifes und nur hier und da nicht ganz an Erfindung leeres Produkt." Als jedoch die Kritik aussprach, daß man sie „nur als Blüten betrachten dürfe, die erst in der Folge schöne und reifere Früchte versprechen", entspann sich zwischen dem dreizehnjährigen Komponisten, oder richtiger dessen Vater, und dem Rezensenten ein Federstreit, der den Entschluß Webers, Freiberg wiederum zu verlassen, nach sich zog. Abermals begab man sich auf die Wanderschaft, und im Frühjahr 1802 kam, nach wiederaufgenommenen Studien bei Michael Haydn, in Salzburg eine dritte (komische) Oper: „Peter Schmoll und seine Nachbarn" ans Licht. Zu sonderlichem Erfolg brachte sie es bei ihrer ersten Vorführung in Augsburg (1803) ebensowenig als die ihr vorangegangene.

Nach Wien wandten sich nun zu Beginn des Sommers 1803 die beiden Weber. Die Blütestätte musikalischer Klassizität war schon längst das Ziel der Sehnsucht Carl Marias gewesen. Doch vergeblich hatte er gehofft, daß Joseph Haydn ihn zum Schüler annehmen werde: der greise Meister erwies sich seinen Wünschen unzugänglich. So ward denn statt seiner Abt Vogler, der als Theoretiker und Komponist, als Orgelspieler und Lehrer eines weit verbreiteten Rufes genoß, dazu erlesen, die mannigfachen Lücken in Carl Marias Wissen und Können auszugleichen, die sein ungeregelter Bildungsgang verschuldet hatte. Ein

Jahr lang wurde fleißig studiert und — so schwer dies Weber, laut seinem eignen Zeugnis, auch fiel — auf alles Schaffen verzichtet; dann erklärte Vogler ihn zur Annahme einer selbständigen Stellung reif. Mit achtzehn Jahren trat Weber im November 1804 das Amt eines Kapellmeisters am Breslauer Stadttheater an.

Ungern nur schied er von Wien, dessen heiteres, genußfrohes Leben ihn mehr als heilsam in Bann genommen hatte. Doch mit allem Feuereifer seiner Natur, der noch durch das Bemühen gesteigert ward, die gegen seine Jugendlichkeit laut werdenden Vorurteile durch seine Leistungen zu besiegen, begann er seine Wirksamkeit, und der erste Verlauf derselben bereits bekundete das ihm angeborene organisatorische Genie, dem bei seiner späteren umfassenderen Bühnentätigkeit so großartige Resultate entspringen sollten. Schon das erste Jahr seiner Leitung des Breslauer Theaters bereicherte dessen Repertoire durch eine Anzahl der besten klassischen Opern, während er gleichzeitig für Verbesserung und Komplettierung des Orchester- und Bühnenpersonals wirkte und eine neue Orchesterordnung einführte. Nur ward leider die Freiheit seiner Bewegungen durch das intrigante Treiben einer Oppositionspartei gehemmt, deren eifriges Bestreben dahin ging, ihn vom Ruder zu bringen. Als sodann noch Zerwürfnisse mit der Direktion hinzukamen, sah er sich veranlaßt, im Mai 1806 seine Entlassung zu nehmen.

Zum Glück bot sich ihm, dem die Sorge für seinen alten kränkelnden Vater oblag, als „Musikintendant" des kunstliebenden Herzogs Eugen von Württemberg in Karlsruhe in Oberschlesien, ein neuer, ihm sympathischer und seine Dirigentenbegabung fördernder Wirkungskreis dar. Auch schöpferisch war er für Karlsruhe tätig, und wie er in Breslau ein Opernfragment „Rübezahl" und eine „Overtura chinesa", die er später in „Turandot"-Ouvertüre um-

taufte, geschrieben hatte, so entstanden hier u. a. ein Hornkonzert, die Variationen über „Vien quà, Dorina bella“ und zwei Symphonien. Wer kennt dieselben heute noch? Und doch verdient die zweite Symphonie in C-dur (die Prof. Hermann Kretzschmar in den von ihm geleiteten Akademischen Konzerten in Leipzig 1892 wieder aus dem Schlummer erweckte) gehört zu werden. An Schwung und innigem Gesang, an sprudelndem Humor, wie an instrumentalem Farbenreichtum ist sie ein echter phantastischer, wenn auch sehr jugendlicher Weber, der dem „Freischütz“-Komponisten präludiert. Die Kunst der thematischen Arbeit, der strengen organischen Entwicklung ist freilich hier ebensowenig als in seinen späteren Kammerkompositionen — einem Quintett, Quartett, Trio und Duo, sowie einer Reihe Sonaten — Webers starke Seite. Seine Größe lag anderswo. Er war kein absoluter Musiker. Seine Tonsprache liebt den Anschluß an einen poetischen Stoff; seine Ouvertüren wie seine schönsten Klavierwerke tragen ein Programm in sich. Er ist in erster Linie Dramatiker. Demgemäß drängte ihn sein Genius nicht zu der reinen Instrumentalkunst und deren sich selbst genügenden Gattungen Symphonie und Sonate, sondern zur Oper hin.

Leider machte der ausbrechende Krieg dem glücklichen Karlsruher Stilleben ein rasches Ende. Der Herzog wurde zur Armee abberufen, die Kapelle aufgelöst und ihr brotlos gewordener Intendant vom Herzog an seinen Bruder, Herzog Ludwig von Württemberg, empfohlen. Als dessen „Geheimsekretär“ zog Carl Maria nun im Juli 1807 mit seinem Vater nach Stuttgart.

„Der Not gehorchend“ übernahm Weber ein Amt, das seine musikalischen Fähigkeiten nur nebenher, als Lehrer der herzoglichen Kinder, in Anspruch nahm, ihm im wesentlichen aber außer der zu besorgenden Korrespondenz die Aufgabe stellte, in die äußerst derangierten Kassenverhältnisse

seines üppig lebenden Herrn Ordnung zu bringen und für neue Geldzuflüsse mit möglichst geschickter Hand zu sorgen. Die Aufgabe war schwierig, insofern sie für den jungen Sekretär häufige Szenen mit den Gläubigern des Herzogs, wie mit dem über dies Gebaren erzürnten königlichen Bruder des letzteren herbeiführte. Sie war nicht minder gefährlich für den ohnehin leichtlebigen Künstler, den das Schicksal in Gestalt seines Vaters bisher ziemlich planlos umhergeworfen hatte, und der, seit seinem Wiener Aufenthalt an eine heitere Auffassung des Lebens gewöhnt, bei erregbarer Phantasie und allen Eindrücken offenstehenden Sinnen sich unbedenklich dem ungebundensten Lebensgenuß hingab. An lustigen Genossen fehlte es ihm, dessen gesellige Talente und liebenswürdiger Frohsinn ihm allerwärts Freunde erweckten, auch an dem damals ziemlich locker lebenden Stuttgarter Hofe ebensowenig, wie andrerseits an Umgang mit geistig hervorragenden Männern, die ihn, Kapellmeister Danzi und Bildhauer Dannecker an der Spitze, zu erneuter Bildungsarbeit an sich selber anregten. Seine Arbeiten aus dieser Zeit — wie die Es-dur-Polonaise, die Kantate „Der erste Ton", die aus einer Neubearbeitung von Text und Musik des „stummen Waldmädchens" entstandene Oper „Silvana" — gewinnen bereits ein individuelleres und jenes gesangfreudige Gepräge, das den späteren Weber kennzeichnet. Schon stand die Aufführung der „Silvana" auf der Stuttgarter Bühne bevor, als ein verhängnisvolles Ereignis dem heiteren Leben des jungen Musikers eine unerwartet ernste Wendung gab.

Immer mißlicher hatten sich die finanziellen Verhältnisse des Herzogs gestaltet. Zu immer verzweifelteren Mitteln nahm man die Zuflucht, ja der fürstliche Herr verschmähte es sogar nicht, seine Einkünfte durch die Dankbarkeit begüterter Familien vermehren zu lassen, deren Söhne, durch nur scheinbare Einverleibung in seinen Hof-

dienst, der in den damaligen Kriegszeiten besonders gefürchteten Militärpflicht entbunden wurden. Obwohl nur der Mitwissenschaft um den unrechtmäßigen Handel schuldig, ward Weber, als Opfer einer gemeinen Intrige, des Unterschleifs angeklagt und auf Befehl des Königs am 9. Februar 1810 inmitten des Theaterorchesters in Haft genommen. Die Untersuchung ergab zwar seine Unschuld, da aber dabei seine und seines leichtfertigen Vaters Schulden an den Tag kamen, wurden sie beide am 26. Februar über die Grenze gebracht und aus württembergischen Landen zeitlebens verwiesen.

Die Erfahrung war bitter, doch gereichte sie Carl Maria von Weber zum Heile. Eine ernstere Anschauung des Lebens und seiner Pflichten griff fortan in ihm Platz, und was der Jüngling gefehlt, das suchte der Mann zu sühnen und vergessen zu machen. Durfte er doch schon zu Ende dieses ereignisschweren Jahres (1810) in sein Tagebuch schreiben: „Ich kann mit Beruhigung und Wahrheit sagen, daß ich diese zehn Monate über besser geworden bin; meine traurigen Erfahrungen haben mich gewitzigt, ich bin ordentlich in meinen Geschäften, anhaltend fleißig geworden."

Wieder folgten drei Wanderjahre (1810—12). Bald verweilte Carl Maria in Mannheim, wo er mit dem Musiktheoretiker Gottfried Weber ein dauerndes Freundschaftsbündnis schloß; bald trieb er in Darmstadt, mit Meyerbeer und Gänsbacher — dem nachmaligen Kapellmeister an der Wiener Stefanskirche — um die Wette, bei seinem alten Lehrer Abt Vogler erneute Studien. Mit besonderem Stolze nannte Vogler Weber und Meyerbeer seine Jünger. „O", rief er einst aus, „wenn ich hätte von der Welt gehen sollen, ehe ich diese beiden ausgebildet hatte, welches Weh würde ich empfunden haben! Es ruht etwas in mir, was ich nicht herausrufen konnte; diese beiden werden es

tun! Was wäre Perugino, was Fra Bartolommeo ohne Rafael."

Jenen Jahren entstammt ein großer Teil der Lieder, deren uns Weber eine reiche Anzahl — im ganzen 128 — geschenkt hat und in deren Vortrag er selber als unübertroffener Meister geschildert wird. Heutzutage wenig mehr gekannt, sind sie der schlichte Ausdruck einer in ihrer naiven Reinheit wahrhaft volkstümlichen Lyrik. Auf Mozarts Liedern und den einfachen Strophengesängen der älteren Meister fußend, herrscht in ihnen die strophische Form vor; die allgemeine Grundstimmung ist meist in eine einfache Melodie zusammengefaßt, die, dem Texte folgend, sich unverändert wiederholt. Auch die Begleitung ist auf die unentbehrlichste harmonische Unterlage beschränkt. Gleichwohl enthüllt sich uns in diesen schlichten Gesängen manches lebendige Situationsbild, manch' anmutige Blüte musikalischer Genremalerei. Es sei nur beispielsweise der „Serenade", des „Bettlerliedes", „Heimlicher Liebe Pein", „Unbefangenheit", des „Schneeglöckchens" gedacht. Das Wiegenlied „Schlaf Herzenssöhnchen" — samt dem Jungfernkranz im „Freischütz" wohl das populärste der Weberschen Lieder — lebt trotz seiner hundert Jahre noch immer im Munde des Volkes.

Der gesangsfrohen Zeit dieser Lieder gehören weiter das Klavierkonzert in C-dur op. 11 und die komische Operette „Abu Hassan" an, deren Stoff, Webers eigenem Leben entnommen, von seinem Freund, dem Stuttgarter Schriftsteller Hiemer, bearbeitet war, der schon das alte Libretto vom „Waldmädchen" zu dem der „Silvana" für ihn umgeschaffen hatte. „Silvana" erlebte am 16. September 1810 in Frankfurt a. M. ihre erste, beifällig aufgenommene Aufführung. Dabei lernte der dirigierende Tonsetzer in der Darstellerin der Titelrolle, Caroline Brandt, seine nachmalige Gattin kennen. Der lustige „Abu Hassan"

ging, dank dem Schutze des bayerischen Königspaares, am 4. Juni 1811 im Münchner Hoftheater erstmals in Szene. Beide Bühnenwerke erfuhren nach einem reichlichen halben Jahrhundert der Ruhe eine Wiederaufnahme. Das Jahr 1872 sah sowohl die „Silvana" im Théâtre lyrique zu Paris, als den „Abu Hassan" in der Wiener Hofoper wieder aufleben, worauf letzterer auch in München, Leipzig, Wiesbaden, Berlin und anderwärts wieder auftauchte. Die in ihrer Originalgestalt völlig veraltete „Silvana" wurde, mit Unterlegung eines neuen Textes und einer neuen Handlung von E. Pasqué, 1885 durch Ferdinand Langer, unter Zuhilfenahme zahlreicher Weberscher Fragmente (darunter die „Aufforderung zum Tanz", die Es-dur-Polonaise, Sonatenteile usw.) einer musikalischen Neubearbeitung unterworfen, die zuerst in Hamburg, Leipzig, Mannheim zu Gehör kam. Sie glich freilich mehr einem Potpourri denn einem einheitlichen dramatischen Kunstwerk, so daß auch diese neue „Silvana" bald wieder hinter den Kulissen verschwand. Als ein gelungeneres Experiment stellte sich später die Vollendung der „Drei Pintos", des aus sieben Nummern bestehenden Bruchstücks einer komischen Oper Webers aus den Jahren 1820 und 1821 dar, aus dem des Meisters Enkel, Carl von Weber (als Textverbesserer), in Verbindung mit Gustav Mahler eine durch allerhand Webersche Manuskripte vervollständigte Partitur herstellte. Sie, die freilich nicht als ein stilvolles, echt Webersches Werk gelten kann, begann am 20. Januar 1888 in Leipzig ihre Bühnenlaufbahn mit Glück, hat sich jedoch nicht dauernd auf den Brettern behauptet.

In die Mannheim-Darmstadter Periode fällt Webers erste schriftstellerische Betätigung. Sie wurde durch einen von ihm und seinen Mannheimer Freunden gegründeten „Harmonischen Verein", der sich eine objektive Kritik zur Aufgabe stellte, hervorgerufen. Weber war der erste

unserer großen Musiker, deren kritisches Wirken mit ihrem künstlerischen Hand in Hand ging. Somit eröffnete er auch nach dieser Richtung neue Bahnen.

In den verschiedensten Zeitschriften zerstreut sind seine literarischen Arbeiten erschienen. Erst nach seinem Tode stellte sie Theodor Hell und später noch vollständiger Max Maria von Weber, der Sohn, zusammen. Dem letztgenannten, der als Geheimer Regierungsrat im Ministerium der öffentlichen Angelegenheiten 1881, 59 Jahre alt, in Berlin starb, danken wir auch das wertvolle Geschenk einer umfangreichen Biographie seines Vaters*), an der die vorliegende Skizze ihre wesentlichste Basis fand. Eine willkommene Ergänzung erfuhr diese Biographie am 100jährigen Geburtstag Carl Marias durch seine von seinem Enkel Carl von Weber herausgegebenen „Reisebriefe an seine Gattin Carolina"**). Sie rücken uns den großen Tonmeister auch menschlich in traute Nähe und enthüllen uns die Tiefen eines Künstlergemüts, wie es reiner und edler sich wohl selten auf Erden findet. Vielseitige Verdienste um die Weber-Literatur hat sich ferner der 1888 verstorbene Weberforscher Professor F. W. Jähns in Berlin durch sein Quellenwerk „C. M. von Weber in seinen Werken"***), durch eine kurze „Lebensskizze"†), durch zahlreiche Ausgaben und Arrangements Weberscher Kompositionen, wie endlich durch die äußerst reichhaltige Sammlung „Weberiana" erworben, die 1881 in den Besitz der Berliner königl. Bibliothek überging.

Kunstreisen, die Weber meist in Begleitung seines Freundes, des Klarinettvirtuosen Bärmann, unternahm, für den er mehrere Konzerte schrieb, gaben München, der

*) C. M. v. Weber. 3 Bde. Leipzig Keil. 1864–66.
**) Leipzig, Alphons Dürr. 1886.
***) Berlin, Schlesinger. 1871.
†) C. M. v. Weber. Leipzig, Grunow. 1873.

Schweiz und Norddeutschland Gelegenheit, ihn gleichzeitig als Klavierspieler und als Komponisten zu bewundern.

Leipzig, so wenig sympathisch es Weber berührte, wurde durch die erneute Bekanntschaft mit Rochlitz, dem Dichter seines „ersten Tons", wie durch die mit Mahlmann und andern Schöngeistern angeknüpften Verbindungen für Webers literarische Neigungen derart anregend, daß der ihn schon seit längerem beschäftigende Plan eines Romans: „Tonkünstlers Erdenwallen" wieder in den Vordergrund trat. Als Abbild seines eigenen künstlerischen Lebens war derselbe gedacht, und das noch erhaltene Fragment enthält so viel des Anziehenden und Originellen, daß man die Nichtvollendung eines Werkes, das mit E. T. A. Hoffmanns Weise manches Verwandte zeigt, bedauern darf. Von den darin niedergelegten Aussprüchen über seine Kunst sei hier nur des einen charakteristischen gedacht: „Was die Liebe den Menschen, ist die Musik den Künsten wie den Menschen, denn sie ist wahrlich die Liebe selbst."

Tieferen Einfluß auf Webers innere Entwicklung gewann Berlin, dessen scharfe kritische Luft auf den bisher an süddeutsche Art Gewöhnten, naiv Schaffenden klärend wirkte und seine Bestrebungen bewußteren Zielen zulenkte. Offenen Blicks erkannte er die Schwächen seiner Schreibweise. „Ich habe bemerkt, daß ich sehr über meine Manieren wachen muß", bekennt er sich selbst in seinem Tagebuch. Auch die Berechtigung des häufig gehörten Vorwurfs der Kritik, daß seine Schöpfungen die strenge Architektur des Aufbaues, die Plastik der Form vermissen ließen, daß sie, in einem malerischen, koloristischen Element ihren Reiz suchend, dem Zeitgeschmack und dem Effekt huldigten, blieb ihm nicht verborgen. Ein üppiges Schmuckwerk überwuchert tatsächlich in seinen Instrumentalkompositionen — auch in seinen Klavierwerken — vielfach die strenge Gliederung der Form, und die Gedanken zeigen sich durch Phrasen

überdeckt, die bei aller Fülle an melodischer Erfindung doch eine gewisse Verwandtschaft untereinander bekunden. Mag seine Melodik auch vielfach an Mozart — sein Ideal — erinnern, so verrät doch eine jeder seiner Wendungen und namentlich das ihm spezifisch eigentümliche Figurenwerk, das ihn zum Schöpfer einer neuen Klaviertechnik werden ließ, das Kind einer jüngeren nachklassischen Zeit. Webers Weise trägt eine ganz bestimmte Physiognomie, über die wir uns nirgend zu täuschen vermögen. Als sein Freund Drieberg ihn, gelegentlich seiner ungeschminkten Beurteilung der „Silvana", auf eben diese Familienähnlichkeit der einzelnen Stücke untereinander hinwies, unterwarf der gewissenhafte Komponist sich einer ernsten Selbstprüfung. „Sollte ich keine Mannigfaltigkeit der Ideen besitzen," heißt es am 13. Mai 1812 in seinem Tagebuch, „so fehlt mir offenbar Genie, und sollte ich mein ganzes Leben hindurch alle mein Streben, alle meinen Fleiß, alle meine glühende Liebe einer Kunst geopfert haben, zu welcher Gott nicht den echten Beruf in meine Seele gelegt hätte? — Diese Ungewißheit macht mich höchst unglücklich; um keinen Preis möchte ich in der Mittelklasse von den 1000 und 1000 Kompositeurleins stehen; kann ich nicht eine hohe eigne Stufe erklimmen, möchte ich lieber gar nicht leben, oder als Klavier-Professionist mein Brot mit Lektionen zusammenbetteln." Am 10. Juli, nach Aufführung der „Silvana" auf der Berliner Hofbühne, aber schreibt er, durch den guten Erfolg derselben beruhigt, nieder: „Selbst meine Feinde gestehen mir Genie zu, und so will ich denn bei Anerkennung meiner Fehler doch mein Selbstvertrauen nicht verlieren und mutig und vorsichtig über mir wachend, fortschreiten auf der Bahn der Kunst."

Der Verkehr mit den Berliner Musikgrößen gestaltete sich übrigens wenig erfreulich für ihn. Kalt und ableh-

nend traten Bernhard Anselm Weber, Righini, Zelter ihm gegenüber. Um so wärmer schlossen sich ihm der berühmte Zoolog Hinrich Lichtenstein, Friedrich von Drieberg, Fürst Anton Radziwill, der „Faust"-Komponist, wie später auch der Generalintendant des Theaters Graf Brühl, Tieck, Brentano und andere bedeutende Männer an. Herzliche Aufnahme bereiteten ihm besonders die Eltern Meyerbeers, die ihn während seines halbjährigen Aufenthaltes in der norddeutschen Hauptstadt gastlich beherbergten.

Mit dem Berliner Aufenthalt (in dessen Verlaufe er die Nachricht von dem in Mannheim erfolgten Tod seines Vaters erhielt) schließt Webers Jugendperiode ab; sein Schaffen nimmt nun den Aufschwung, der in der Vollendung seiner Dramen gipfelt. Aber auch die Wanderjahre des Künstlers erreichten bald darauf ihr Ende. Mit einem mehrmonatlichen Verweilen am Hofe des Herzogs Leopold August von Gotha und einem Besuch Weimars, zu dem ihn die kunstliebende Großherzogin Maria Paulowna veranlaßte und der ihm die persönliche Bekanntschaft mit Goethe und Wieland vermittelte, beschloß Weber das Jahr 1812, den 1. Januar 1813 durch ein glanzvolles Debüt im Leipziger Gewandhaus mit seinem neuen brillanten Klavierkonzert in Es-dur feiernd. Als er wenige Tage darnach, eine Reise nach Italien, der Schweiz und Südfrankreich planend, Prag berührte, traf ihn der ehrenvolle Antrag, die Direktion der daselbst neu zu organisierenden deutschen Oper zu übernehmen. Allen weitergehenden Plänen entsagend, schlug er ein und ließ sich, wie er selbst sagt, ein Joch anlegen.

Sein angebornes Direktionstalent zu bewähren fand Weber in Prag Gelegenheit. In Kürze brachte er das vollkommen neugeschaffene Operninstitut, dessen erste Leistung: Spontinis „Cortez", am 9. September 1813 schon laute Anerkennung erntete, zu schönstem Gedeihen. Die erste

Sängerin, die er engagierte, war seine Frankfurter Silvana, Caroline Brandt, die anmutige und gefeierte Soubrette, die bald sein Herz gefangen nahm. Schwer entbehrte er indessen die künstlerische Anregung und Berührung mit verwandten Elementen, deren er bedurfte. „Ich bin ganz isoliert und auf mich selbst beschränkt, eine unendliche Verstimmung geht durch mein ganzes Wesen", klagt er seinen Freunden, und an anderer Stelle: „Der Trieb zum Arbeiten, zu schaffenden Leistungen ist so hohen Ursprungs wie die Liebe und läßt sich ebensowenig erzwingen."

Er konnte nicht heimisch werden in der böhmischen Königsstadt, deren Kunstleben er als „ein immerwährendes Sterben" bezeichnete. Kurz, als er nach drei Jahren uneigennützigen Wirkens erfuhr, daß weder Publikum noch ständische Verwaltung seine Verdienste zu schätzen wußten, kündigte er rasch entschlossen zu Ostern 1816 seinen Dienst.

Ein halbes Jahr später war er frei. Um im Hause seines Freundes Lichtenstein zuvörderst der Komposition zu leben, begab er sich im Oktober 1816 nach Berlin. Durch den ihn nach Gebühr schätzenden Intendanten Graf Brühl hoffte er daselbst eine ihm zusagende Stellung zu finden. Hier wie allerwärts hatte ihn bereits 1814 die Vertonung von Körners Liederzyklus „Leier und Schwert", die bald ganz Deutschland sang, mit einem Schlag populär und berühmt gemacht. Die Wirkung dieser Gesänge war eine ungeheure, alle andern politischen Lieder verdunkelnde. Auch seine die Schlacht bei Waterloo feiernde Kantate „Kampf und Sieg" wurde bei ihren Erstlingsaufführungen in Prag (22. Dez. 1815) und Berlin (Juni 1816) mit Begeisterung begrüßt. Mag der Erfolg des längst vergessenen Werkes immerhin mehr patriotischer als musikalischer Natur gewesen sein, für die künstlerische Entwicklung des Autors ist es bedeutsam; denn unzweideutig kündigt

das sich darin aufrollende Schlachtbild den künftigen Meister der Oper an. Seine Absichten bei Schaffen der Kantate legte Weber „für seine Freunde" in einem besonderen Aufsatze dar. Ebenso hatte er in Prag mit Veröffentlichung kurzer historischer Notizen begonnen, die er der Aufführung neuer Opern, zur Erleichterung des Verständnisses, vorauszuschicken pflegte: eine Gewohnheit, die er während der längsten Zeit seiner Bühnenwirksamkeit, auch in Dresden (bis 1821) beibehielt.

In Berlin schrieb er vor allem seine Klaviersonaten in As-dur und D-moll, die eine voll Frühlingsduft, die andere voll Leidenschaft. Ihm selber war ja ein Liebesfrühling aufgegangen: Caroline Brandt, die Prager Sängerin, die zur Zeit in Berlin gastierte und seit langem schon seine Neigung besessen, ihm aber ihr Jawort nicht leicht gemacht hatte, ward am 19. November seine glückliche Braut.

Und noch eine andere entscheidende Wendung erfuhr sein Schicksal noch bevor dies Jahr zu Ende ging. Hatten sich seine Berliner Hoffnungen zerschlagen, so brachte ihm der Weihnachtsabend 1816 die Kunde von seiner erfolgten Anstellung als „königlich sächsischer Kapellmeister und Direktor einer in Dresden neuzuschaffenden deutschen Oper".

Schon am 13. Januar 1817 fand Weber sich in seiner neuen Heimat ein, in der er Großes und Dauerndes zu wirken bestimmt war. Eine Neuschöpfung von Grund aus sollte die deutsche Oper sein, zu deren Organisation Weber berufen wurde, denn Dresden hatte eine solche bisher nicht besessen. Hier herrschte seit Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, mit verschwenderischem Glanz gepflegt, die italienische Oper uneingeschränkt, als das mit blendenden Reizmitteln ausgestattete Schoßkind des Hofes. Nicht sowohl dieses letzteren Gunst und Bedürfnis, als vielmehr der Wunsch des Volkes, das seinem nationalen Bewußtsein

genugzutun strebte, rief die deutsche königliche Oper in Dresden ins Leben. Die Antipathie des Adels und der vornehmen Gesellschaft war somit von Anbeginn ihre bedenkliche Mitgabe, und der Boden, auf dem sie sich erheben sollte, erwies sich als wenig günstig. Gleichgültigkeit oder Vorurteil auf der einen, offene oder versteckte Feindseligkeit auf der andern Seite begrüßten das neue Unternehmen; in einen Kampf mit Hemmnissen aller Art sah Weber sich von vornherein hineingestellt. „Die Herren Italiener", schreibt er schon nach vierzehn Tagen an Lichtenstein, „lassen natürlich Himmel und Hölle los, um mich und die ganze deutsche Oper zu vertreiben. Nicht nur daß noch gar nichts vom Notenschreiber bis zur ersten Sängerin da ist, sondern jeder Schritt wird mit tausend Schwierigkeiten verkabaliert."

Da bedurfte es in der Tat eines so energischen organisatorischen Talentes, wie desjenigen Webers, um das Werk mit sicherer Hand aufzunehmen und zum Ziele zu führen, ob ihm als Lohn für die schwer vollbrachte Arbeit auch wenig mehr zuteil geworden ist, als die Freude über das Gedeihen derselben. Es vollzog sich das seltsame Schauspiel, daß Weber aller Orten ein hochgefeierter, berühmter Mann war, nur nicht an dem einen Orte, dem er Leben und Kräfte weihte, dem sein Name noch heute zum Schmuck und zur Ehre gereicht. Wohl zeigt der Dresdner jetzt mit Stolz auf das von Rietschel 1860 geschaffene Standbild des Meisters, das, gleich dem dreißig Jahre später in Eutin errichteten Denkmal (von Petterich), die geliebte Gestalt des populärsten deutschen Komponisten auch fernen Zeiten zur Erscheinung bringt — dem Lebenden jedoch verstand man nicht gerecht zu werden. Mehr als einmal stand er voll Unmuts im Begriff, die Stellung niederzulegen, die man ihm so bitterlich erschwerte; aber er hielt, treu seinem Wahlspruch: „Beharrlichkeit führt zum Ziel", standhaft aus

und wies selbst günstigere Anerbietungen später zurück in dem Bewußtsein, Großes und Segensreiches für seine Kunst an eben jener Stätte zu wirken.

Während die Aufnahme des neuen Kapellmeisters nach seinen eigenen Worten „überall, nur nicht bei Hofe, eine brillante" war, blieb sein Dienstverhältnis ein „sehr unangenehmes". Die ihm zur Verfügung gestellten Mittel waren, im Vergleich zu dem glänzenden Institute der Italiener, das Francesco Morlacchi leitete, sehr beschränkt. Die ausgezeichnete Kapelle zwar stand ihm wie jenem zu Gebote, als Personal aber war ihm dasjenige des deutschen Schau- und Singspiels, sowie nötigenfalls die Verwendung einzelner Mitglieder der italienischen Oper bewilligt, welche sich indes für die deutsche wenig brauchbar zeigten, während ihm betreffs Erwerbung neuer Kräfte „möglichste Sparsamkeit" befohlen war. Vergeblich betonte er seinem ihm wohlgesinnten Chef, dem Intendanten Graf Vitzthum, gegenüber die Forderung: „deutsche und italienische Kunst soll gleiche Vorrechte haben"; es gelang auch den unermüdeten Bestrebungen jenes nicht, die gerechten Wünsche des Meisters zu befriedigen, denen sich eine förmliche Partei gegenüberstellte. Kapellmeister Morlacchi, der Konzertmeister Polledro und der sogenannte „Kirchenkomponiteur" Schubert bildeten, gemeinsam mit dem einflußreichen Kabinettsminister von Einsiedel, eine Gegnerschaft, die sich Weber in mancherlei Beziehung als eine bis ans Ende unüberwindliche erwiesen hat und die auch dem Grafen Vitzthum dermaßen sein Amt verleidete, daß er sich kampfesmüde nach einigen Jahren davon zurückzog.

So sah sich Weber denn genötigt, seinem bevorzugten Rivalen gegenüber mit einer Reihe ungeschulter Sänger in die Schranken zu treten. Er tat dies schon nach siebzehn Tagen mit einer Leistung, die dem Publikum — das er durch einen kurzen Aufsatz in der „Abendzeitung" über

das von ihm zu Gewärtigende verständigt hatte — gewaltig imponierte. Méhuls „Joseph in Ägypten" war die erste Oper, die unter seiner Leitung am 30. Januar 1817 über die Dresdner Hofbühne ging und selbst den strengen Lippen König Friedrich Augusts I. das Geständnis abzwang, daß seine Erwartungen weit übertroffen seien. Schon in dieser ersten Vorstellung schien das aus einem künstlerischen Ensemble hervorgehende „Gefühl der Einheit" erreicht, das Weber als das Ziel seines Strebens und die Aufgabe jeglicher dramatischen Leistung bezeichnet.

Dem ersten glücklichen Debüt folgten weitere gelungene Resultate. Voll rastlosen Eifers den Interessen des ihm anvertrauten Institutes hingegeben, forderte der gewissenhafte Künstler aber auch von seinen Untergebenen ein Gleiches. Nichtsdestoweniger verwandelte die Mißstimmung der Kapellmitglieder und Sänger, die sich infolge des ungewohnt strengen Regiments kundgab, sich bald in um so wärmere Anerkennung und Liebe für den Dirigenten und die Sache, der er diente.

Im Gegensatz zu dem alten italienischen Brauche, die Aufführung der Orchesterwerke vom Klavier oder ersten Geigenpulte aus zu leiten, führte Weber alsbald die Direktion mit dem Taktstock ein, wie er nachmals auch eine rationellere, obwohl viel bekämpfte Orchesterordnung ins Werk setzte. Er bahnte die Heranbildung eines tüchtigen Sängerchors an und ließ sich nicht minder den Gewinn hervorragender Solokräfte angelegen sein. Sein Blick überwachte das Spiel der Sänger, ihre Kostüme, die Dekorationen, mit einem Wort die Gesamtheit der Inszenierung. Übrigens erstreckten sich seine amtlichen Obliegenheiten keineswegs allein auf seine Direktion beim Theater. Ihm fiel auch die Leitung der königlichen Hof- und Tafelmusik zu; ferner hatte er sich in den Dienst in der katholischen Hofkirche mit Morlacchi zu teilen. Zu alledem mußte er diesen

bei seinen häufigen und ausgedehnten Urlaubsreisen selbst in der italienischen Oper vertreten, während bei Gelegenheit höfischer Festlichkeiten auch seine schöpferische Tätigkeit in Anspruch genommen ward.

Zu solch umfassender amtlicher Wirksamkeit, für die ihm ein Gehalt von 1500 Talern lohnte, kam kurz nach Webers Antritt in Dresden die Beschäftigung mit einem Werke, das bald seine Seele erfüllte und einen unverwelklichen Lorbeer um seine Stirn schlingen sollte: „Der Freischütz".

Schon im Jahre 1810 hatte die demselben zugrunde liegende, in Apels Gespensterbuch vorgefundene Fabel sein Interesse in so hohem Grade erregt, daß er in Gemeinschaft mit seinem Freunde Alexander von Dusch in Heidelberg sie zu einem Operntext zu bearbeiten anfing, ohne daß die Arbeit zu Ende gediehen wäre. Nun durch eine Begegnung mit dem Dichter Friedrich Kind in den literarischen Kreisen Dresdens von neuem an den alten, wieder aufgegebenen Plan erinnert, wußte er Kind dergestalt für seine Idee zu begeistern, daß dieser ihm bereits nach der kurzen Frist von zehn Tagen, am 1. März 1817, das vollendete Textbuch übergab. Mit welcher Lust Weber an dessen musikalische Bearbeitung ging, künden seine Briefe an seine Braut. Schon beim Empfang des ersten Akts der Dichtung, am 23. Februar, „fühlte er die Melodien sich daraus entgegenquellen". Dennoch erfolgte die Aufzeichnung der ersten Noten des „Freischütz": das Duett zu Beginn des zweiten Aktes, erst am 2. Juli und blieb zugleich, außer der großen Szene der Agathe und einer skizzierten Szene des ersten Aktes, die einzige sichtbare Spur seiner Beschäftigung mit dem Werk in diesem Jahre. Im stillen jedoch gedieh dasselbe weiter und empfing in der Seele des Künstlers Leben und Odem. Weber komponierte nicht am Schreibtisch, dort vollendete er nur. Wie Beethoven, schuf er am liebsten im Freien. Zumal auf Morgen-

spaziergängen war ihm der Genius hold. Er trug seine Werke unabläßig in Gedanken mit sich herum, und erst wenn er sie „fertig gedacht" und ausgelebt hatte, wenn sie vor dem Auge seines Geistes völlig verkörpert standen, brachte er sie aufs Papier. So war das Aufschreiben seiner Kompositionen für ihn eigentlich nur ein Abschreiben des innerlich Vollendeten. Damit auch erklärt sich die auffällige Tatsache, daß Webers Skizzenbücher selbst bei seinen größten kompliziertesten Werken meist nur die Angabe der Melodie, hier und da nur eine kurze Andeutung der Harmonie enthalten; während die Ausführung des Ganzen seine Kraft doch in so geringem Maße in Anspruch nahm, daß er die Instrumentation der gesamten „Euryanthe" z. B. in der kurzen Frist von 43 Tagen zu vollenden vermochte. „Weber komponierte eigentlich immer", sagt sein Sohn. „Die Welt bestand für sein geistiges Leben nur in Tönen. Farbe, Form, Zeit und Raum übersetzten sich in seinem Innern, vermöge eines geheimnisvollen Prozesses, in Klänge." Mit dem Beginn des „Freischütz" trat sein Künstlertum in die Phase reifster Meisterschaft, erhielt sein geistiges Leben eine neue, ihm ureigene Form. Sein Leben und Lieben verkörperte sich in diesen Tönen und ward mit ihnen unsterblich. Ist es doch das Bild Carolinens, seiner Braut, das Weber in der holden Gestalt seines Ännchens verlebendigte und mit dieser zugleich der Nachwelt lieb gemacht hat.

Am 4. November 1817 wurde Caroline ihm in der St. Heinrichskirche zu Prag endlich auf immer verbunden, nachdem sich Weber, der der katholischen Kirche mit frommem Sinn Ergebene, durch Beichte und Abendmahl auf den Empfang des Glückes vorbereitet hatte, das ihm der Himmel beschieden. „Gott segne den Bund", schrieb er am Hochzeitsabend in sein Tagebuch, „der meine geliebte Lina zu meiner treuen Lebensgefährtin macht, und gebe

mir Kraft und Fähigkeit, sie so glücklich und froh zu machen, als mein Herz es innig wünscht. Er leite mich in Tun und Lassen nach seiner Gnade."

In dem Hause, in das er die Gattin einführte, blieben Glück, Friede und stille Behaglichkeit stete Genossen. Caroline durfte es nicht bereuen, die Triumphe ihres Bühnenlebens für den Platz an seiner Seite hingegeben, oder, wie er scherzend meinte, „Hermelin und Atlas mit der Küchenschürze vertauscht zu haben, nur applaudiert vom hungrigen Magen, nur herausgerufen von der Köchin und da capo vom Carl beim Küssen". Ihrer Mission als Gattin eines Künstlers verstand sie in seltener Weise gerecht zu werden. Mißklänge, wie sie seinem Leben von außen her nicht fehlten, wußte sie aufzulösen mit sanfter Hand. Ihr feiner Geist machte sie zur klugen Beraterin bei seinem Wirken und Schaffen, ihr warmes Herz zur fürsorglichen Hausfrau und treuen Mutter der Kinder, die sie ihm schenkte, ihr liebenswürdiger Frohmut zu einem allerwärts willkommenen geselligen Element. Sie, die er scherzend seine „Volksgalerie" nannte, war stets die erste, an die er bei seinen Arbeiten appellierte und deren langjährige Bühnenpraxis seiner Selbstkritik zu Hilfe kommen mußte. So empfing unter anderem die Eingangsszene des „Freischütz" durch ihren Rat ihre jetzige Gestalt. Ein Gebet des Eremiten und ein Duett zwischen ihm und Agathe sollten derselben ursprünglich vorangehen. Doch: „Weg mit diesen Szenen, mitten hinein ins Volksleben mit dem Beginn der Volksoper, lasse sie mit der Szene vor der Waldschenke beginnen!" schrieb die bühnenkundige Braut — und Weber fügte sich ihrem Einspruch, die Berechtigung desselben anerkennend.

Die ersten Jahre seines Eheglücks zeitigten eine Fülle musikalischer Früchte. Bei zahlreichen Hoffesten reichte er seine Gaben dar. Einem solchen dankt beispielsweise die berühmte, in dem „God save the king" austönende Jubel-

ouvertüre ihr Entstehen. Er schrieb sie zum fünfzigjährigen Regierungsantritt Friedrich Augusts I. im September 1818, und heute noch greift man, wo es patriotischen Empfindungen die Weihe der Töne zu leihen gilt, mit Vorliebe zum Feiergepränge dieser ewig jugendlichen Klänge. Fast verklungen dagegen sind, gleich vielen andern Werken des Künstlers, die beiden 1818 und 1819 entstandenen Messen (Es und G-dur), mit deren Komposition Weber seiner Verpflichtung als Kapellmeister bei der katholischen Hofkirche nachkam. Die zweite war als „Jubelmesse" die goldene Hochzeit des Königs zu feiern bestimmt. Die erste, die als seltene Erscheinung noch im Gottesdienst gehört wird, darf als ein großempfundenes Werk angesprochen werden.

Näher lag dem Tondichter immerhin ein Gebiet, das er von jeher pflegte, und zu dem er sich im Jahre 1819 wiederum hingezogen fühlte. Als einer der glänzendsten Virtuosen und Improvisatoren seiner Zeit, mit dem Klavier auf vertrautestem Fuß stehend, widmete er demselben eine Reihe von Arbeiten, darunter Perlen der Gattung, wie die E-dur-Polonaise und die „Aufforderung zum Tanz". Das bekannteste seiner Klavierwerke, zählt letztere zu den originellsten Erzeugnissen Weberscher Kunst. Im engen Rahmen bietet sie den hervorstechendsten Eigenschaften des Komponisten Gelegenheit zur Entfaltung. Schwung und Feuer, Grazie und Innigkeit, Koketterie und Leidenschaft atmen in jenen Rhythmen, die uns ein ganzes kleines Drama ohne Worte vorführen. Was der Künstler alles in dies reizende, „seiner Caroline" gewidmete Tonbild hineingeheimnißt, verrät uns (in dem erwähnten Werke) Jähns, dem dabei Webers Witwe als Autorität diente. In seltsamem Gegensatz zu der sanften wiegenden Bewegung der älteren Tanzweisen stellt sich der feurige Pulsschlag dieses Taktes dar. Doch als sei Weber mit seinem energischen Rhythmus den Bedürfnissen seiner leidenschaftlich bewegten Zeit entgegen-

gekommen, so ist er alsbald zur Alleinherrschaft gelangt und hat den Ton und Takt angegeben, nach dem sich die heutige tanzlustige Welt bewegt. Für einen der genialsten unter den neueren Meistern zumal wurde seine ideale Auffassung des Tanzes und seines symbolischen Wesens bestimmend. Oder ist es nicht eine der Weberschen verwandte Grandezza und aristokratische Vornehmheit des Ausdrucks, die uns, nur in den Schleier der Schwermut gehüllt, aus Chopins tiefsinnig-poetischen Tanzweisen grüßt?

Seltsam, daß diese lächelnden Phantasiegestalten Webers gerade unter dem Druck trüber Zeit, nach einem langen Siechtum ins Leben traten, von dem er, wie im vorhergehenden Sommer, so auch im Frühjahr 1819 befallen ward und das sich als Vorbote des Leidens offenbarte, das ihn sieben Jahre später von dieser Welt hinwegnahm! Bewundernswert erscheint in Wahrheit das Abstraktionsvermögen des Meisters, der unter Krankheit, Verstimmung und häuslichem Leid so Sonniges zu schaffen vermochte. Denn reich an Bitternissen waren die Jahre 1818 und 1819 für ihn. Als eine schwere persönliche Kränkung empfand es der reizbare, für die Gunst von oben äußerst empfängliche Mann, als der König und die Königin, die er nach Geburt seines ersten Kindes zu Taufzeugen geladen hatte, einen Kammerdiener und eine Kammerfrau zu ihrer Vertretung sandten. Auch amtliche Zurücksetzungen ohne Ende hatte man für ihn in Bereitschaft. So wurde z. B. eine von ihm eingeführte rationelle Umgestaltung der Orchesterordnung höheren Orts abbefohlen, die von ihm komponierte Jubelkantate bei Gelegenheit des Festes, das sie verherrlichte, von der Aufführung zurückgewiesen, der ihm erteilte Auftrag zu einer Festoper für die Vermählung des Prinzen Friedrich widerrufen. An Intrigen scheiterte ferner die Inszenierung seiner „Silvana", und zu allem Übrigen fand er sich mit Beginn des Jahres 1820 noch bezüglich einer

Meyerbeerschen Oper in einen peinlichen Federstreit verwickelt. Müde solch fortgesetzter Ärgernis, stand er eine Zeitlang in ernstlichen Unterhandlungen betreffs einer Übersiedelung nach Berlin; zu weiteren Resultaten führten dieselben jedoch auch diesmal so wenig wie vor Jahren.

Eine ausgesprochene Vorliebe empfand Weber von Anbeginn für die preußische Hauptstadt, wo, dank den Gesängen „Leier und Schwert", sein Stern zuerst im vollen Glanze aufgegangen war. War es doch auch Berlin, wo der „Freischütz", von Entzücken und Begeisterung empfangen, seine Siegeslaufbahn durch die gesamte zivilisierte Welt begann. Schon im Sommer 1819 hatte der Intendant Graf Brühl sich mit der Bitte an Weber gewandt, ihm zur Eröffnung des von Schinkel neuerbauten Schauspielhauses seine neue Oper zu überlassen. Deren Vollendung erfolgte nach dreijähriger Arbeit mit Abschluß der Ouvertüre am 13. Mai 1820. Ein volles Jahr jedoch verzögerte sich die Aufführung, und als diese endlich vor sich ging, war ihr bereits ein anderes Werk des Tondichters vorangegangen, das nur zwei Monate später als der „Freischütz" beendet ward: die Musik zu Pius Alexander Wolffs Schauspiel „Preziosa". Durch den Grafen Brühl zur Komposition derselben aufgefordert, hatte Weber, von der Waldromantik und Zigeunerphantastik des Stoffes angezogen, eines seiner unmittelbarsten und poesievollsten Gebilde damit ausgeführt. Ihre Geschwisterähnlichkeit mit dem „Freischütz" verleugnet denn auch „Preziosa" nicht: aller nationalen Charakteristik, allen zigeunerischen und spanischen Originalmotiven zum Trotz, ist und bleibt sie, das holde Mädchen aus der Fremde, doch eine leibhaftige Gestalt deutscher Romantik.

Am 15. Juli 1820 ward die am 25. Mai begonnene Partitur beendet, und am 14. März 1821 ging „Preziosa" zum ersten Mal mit ebenso glänzender als nachhaltiger

Wirkung über die Berliner Bühne: die günstigste Vorbereitung für den ihr folgenden „Freischütz". Das letzte Studium seiner Oper wollte Weber persönlich leiten. Er begab sich zu dem Zweck mit Beginn des Mai nach Berlin, dessen musikalische Kreise er in lebhafter Aufregung fand. Auch auf dem Boden der norddeutschen Hauptstadt vollzog sich in jenen Tagen, sowie allerorten, der Kampf zwischen fremder und vaterländischer Tonkunst. Mit Rossini, dem maestro del bel canto, um die Wette führte Spontini — der stolze Repräsentant der kaiserlich französischen Oper, den die Gunst Friedrich Wilhelms III. an die Spitze des Berliner Musikwesens berufen hatte — die glänzende Streitmacht seiner Opern ins Feld und drohte, durch Aufführung seines neuesten Werkes „Olympia", sich zum souveränen Beherrscher der Bühne und des Geschmackes daselbst zu erheben. Die deutsche Partei, Graf Brühl in vorderster Reihe, setzte dagegen ihre ganze Hoffnung auf Weber, und der Erfolg des „Freischütz" galt ihr als eine patriotische Frage, ja nahezu als eine Lebensfrage der deutschen Oper überhaupt.

Mit außerordentlichem Glanze ausgestattet, ging „Olympia" am 14. Mai 1821 in Szene, doch schon die dritte Vorstellung zeigte erkaltenden Beifall. Am 18. Juni endlich folgte der „Freischütz", die erste Oper, die das neue Schauspielhaus musikalisch einweihte. Aufs höchste war die Spannung des Publikums gestiegen, und Webers Freunden bangte vor der Tragweite dieses Tages. Nur der Meister selber setzte allen Befürchtungen sein ruhig lächelndes: „Wie Gott will!" entgegen und bekundete, nachdem er sein Werk zum Erscheinen reif erklärt hatte, ein so bewundernswertes Gleichgewicht der Stimmung, daß er am Morgen jenes bedeutungsschweren Tages eins seiner schönsten Klavierwerke, das Konzertstück in F-moll mit Orchester, zu vollenden imstande war. Er spielte das-

selbe unmittelbar darauf seiner Frau und seinem Schüler Julius Benedict*), der ihm nach Berlin gefolgt war, mit großem Feuer vor und begleitete seinen Vortrag durch erklärende Worte, die ein förmliches Programm enthielten und von Benedict aufgezeichnet worden sind. Sie lassen sich kurz in drei Hauptmomente zusammenfassen: Trennung (Allegro), Klage (Adagio), Schmerz, Trost, Jubel des Wiedersehens (Finale). Bei Veröffentlichung des Werkes fügte Weber bekanntlich den poetischen Kommentar nicht bei.

Eine unabsehbare Menschenmenge versammelte sich am Abend des 18. Juni, um einem Triumph beizuwohnen, wie die Geschichte der deutschen Oper bis dahin keinen vollständigeren zu verzeichnen hatte. Brausender Beifall begrüßte den Komponisten, der sein Werk selbst leitete. Schon die Ouvertüre erregte Enthusiasmus und mußte wiederholt werden. Als der Glanzpunkt der ersten Vorstellung aber erschien die große Szene der Agathe, die, von der berühmten Seidler-Wranitzky vollendet wiedergegeben, sich von ungeheurer Wirkung erwies. Tausendstimmiger Jubelruf, Kränze und Gedichte lohnten am Ende dem glücklichen Autor, der am Abend bewegten Herzens in sein Tagebuch schrieb: „Soli Deo gloria!“

Von stundan war Weber, die wenigen Tage hindurch, die er sich daselbst noch gönnte, „der Gott des Tages“ in Berlin. Im Umsehen drangen die Melodien des „Freischütz“ ins Volk und wurden auf den Straßen gesungen. So hatten die Hoffnungen der deutschen Partei denn nicht getrogen: den Kampf des germanischen Geistes hatte Carl Maria von Weber auf der Opernbühne als Ebenbürtiger mit den Italienern aufgenommen und

*) Der langjährig in England lebende, dort 1885 verstorbene Komponist, der 1880 eine Biographie „Das Leben Webers“ veröffentlichte.

deutschem Sange wieder zum Ehrenrechte verholfen im Vaterlande. Nicht nur eine künstlerische, eine sittliche Tat zugleich hatte er vollbracht, indem er die deutschen Bühnen errettete von der Herrschaft fremdländischer Kunst und im Herzen der Nation den verloren gegangenen Glauben an die Größe und Herrlichkeit des deutschen Genius von neuem entzündete. Was half es der Kritik, daß sie sich gegen die kühnen Neuerungen des Werkes wehrte, daß sie die Ouvertüre „sachregisterhaft", die Wolfschluchtmusik „keine Musik mehr", die Durchführung unklar, das Originelle „ins Bizarre ausgeartet", die Charakteristik „bis an die Grenze der Karikatur geführt" schalt? Mochte selbst der hellsichtige E. T. A. Hoffmann sich gegen die blühende Genialität des „Freischütz" kehren, mochte Zelter diesen als „ein kolossales Nichts", Tieck ihn als „das unmusikalischste Getöse, das je über die Bühne tobte" verketzern, und Spohr sich „das Rätsel des ungeheuren Erfolges desselben nur durch die Gabe Webers, für den großen Haufen zu schreiben", erklären: am Ende mußte man doch eingestehen, daß das neue Werk das bedeutendste sei, das seit Mozarts Opern und „Fidelio" über die Bühne gegangen; daß dasselbe mit seinem neuen romantischen Genre eine neue Ära der dramatischen Musik in Deutschland eröffne und Weber mit ihm in die Reihe der ersten Opernkomponisten aller Zeiten eingetreten sei.

Weber selbst war sich der Kühnheit seines Vorschreitens im „Freischütz" wohl bewußt. „Es sind Dinge darin", schrieb er an Lichtenstein, „die in solcher Weise noch nicht auf der Bühne waren — Gott gebe nur, daß ich das Rechte getroffen!" Neu in der Tat war zunächst die Einführung von „Leitmotiven", kurzen, des öfteren wiederkehrenden Themen, die bestimmte Personen oder Situationen charakterisieren; desgleichen die sogenannte Szenenform, die, aus der geschlossenen Gestalt der Arie heraustretend,

dem Rezitativ größere Freiheit gestattet und auf dem Grenzgebiet zwischen Kantilene und Deklamation ihre Heimat hat. Es waren dies beiläufig Errungenschaften, deren letzter sich Webers Nachfolger im allgemeinen bemächtigten, während das überragendste Genie unter seinen musikalischen Erben, Richard Wagner, seinem dramatischen Ideal gemäß, beide zu immer weiteren, von Weber ungeahnten Konsequenzen führte. Nicht minder zeigt die Ouvertüre des „Freischütz" eine bis dahin ungebräuchliche Gestalt. Waren die älteren Muster dieser Gattung über die Aufgabe eines Präludiums nicht hinausgegangen, das auf die folgende Handlung zwar vorbereitet, aber in keinerlei direktem Zusammenhang mit ihr steht, so knüpfte Weber, sich an Beethoven und dessen große Leonoren-Ouvertüre anschließend, die Beziehungen zwischen Prolog und Bühnenspiel fester, indem er diesen aus Motiven von jenem zusammenstellt. Somit enthält seine Ouvertüre das Programm, ein im engen Rahmen konzentriertes Spiegelbild der einzuleitenden Oper, deren vornehmste Charaktere und Szenen uns die Sprache der Instrumente in greifbarer Lebendigkeit vorführt. Gerade an dieses Verfahren des Meisters heftete sich vielfältiger Widerspruch. Ihm eben galt der erwähnte Vorwurf des „Sachregisterhaften", die Rüge, daß um des poetisch-dramatischen Zweckes willen die musikalische Form beeinträchtigt werde, daß dem ideellen Zusammenhang die musikalische Logik, wie sie unabweislich die thematische Entwicklung fordere, zum Opfer falle. Doch trug die Praxis den Sieg davon über die graue Theorie und hat Webers Orchesterdichtungen ihren Platz unter den Meisterwerken dieses Genres bereitwillig eingeräumt. Was ihnen von jeher ihre zündende Macht über den Hörer sicherte, ist, neben dem hinreißenden Zug dramatisch bewegten Lebens und ihrem festlichen, Spannung und Stimmung erweckenden Charakter, die

blühende Schönheit ihres Kolorits. Eine Fülle neuer Klangwirkungen und Kombinationen verdanken wir ihrem Tonschöpfer, der, ein feiner Kenner der Natur jedes einzelnen Instrumentes, gegenüber dem bis dahin beliebten Übergewicht des Streichquartetts, die Zauberkräfte der Blasinstrumente, der Hörner und Klarinetten voran, zuerst entfesselte.

Der Kritik zum Trotz bezeugte denn auch die Stimme des Volkes, daß Weber mit seinem „Freischütz" einen Meisterschuß getan. In raschem Flug bahnte sich derselbe seinen Ruhmesweg durch die deutschen Lande und weiter, rund um den Erdball. Nicht nur in unserem Weltteil, auch in Amerika, Afrika, Australien hallten seine Weisen wider; das Werk des Dresdner Kapellmeisters ward das, was es heute noch ist: die populärste Oper, die wir besitzen.

Nach zweimonatlichem Aufenthalt in Berlin — der lichtesten Zeit, die sein Künstlerleben überhaupt umschließt — war Weber gehobenen Herzens zu seinem Amte zurückgekehrt. „Der Künstler bedarf Teilnahme und Aufmunterung, und ist es eine Schwäche, die ich da bekenne, so ist es vielleicht die, welche den Künstler eben macht," bekannte er freimütig seinem Chef, dem Geheimen Rat von Könneritz gegenüber. Für das künstlerische Bedürfen und Leisten des genialen Musikers fehlte diesem freilich wohl ebenso das Verständnis als seinem Nachfolger, dem Intendanten von Lüttichau, der seinen Kapellmeister, als er ihn bei den Euryanthen-Proben in Berlin vom Personal und Publikum nach Gebühr gefeiert sah, erstaunt fragte: „Weber, sind Sie denn wirklich ein berühmter Mann?"

In reichem Maße sollte dem Künstler jetzt die ihm so nötige Aufmunterung zuteil werden, von allen Seiten, nur von der einen nicht, von der er sie doch zumeist ersehnte und verdiente. So erhielt er von Kassel einen ehrenvollen Ruf als Reorganisator und Dirigent der

dortigen Oper, mit Angebot eines Gehaltes von 2500 Talern. Desgleichen gelangte wenige Tage nach Aufführung des „Freischütz“ in Wien (3. November 1821) von Barbaja, dem Pächter des kaiserlichen Kärtnertor-Theaters, der Auftrag an ihn, für dasselbe eine neue Oper zu schreiben. Er lehnte die vorteilhafte Kasseler Berufung zugunsten des von ihm empfohlenen Spohr ab, wenngleich ihm diese Rücksichtnahme auf sein Amt nur durch eine Gehaltszulage von 300 Talern gedankt wurde, und erklärte sich zur Annahme des Wiener Antrags erst bereit, als auf seinen Wunsch, die von ihm begonnene komische Oper „Die drei Pintos“ (von Theodor Hell) für seinen König vollenden zu dürfen, ein abschlägiger Bescheid erfolgt war.

Empfand Weber diese letztere Zurückweisung insbesondere als eine so schmerzliche, daß infolgedessen neue besorgniserregende Symptome seines Brust- und Halsleidens hervortraten, so erfüllte ihn andererseits eine Aufgabe mit hoher Genugtuung, die ihm Gelegenheit bot, seinen Gegnern zu beweisen, daß seine Kraft nicht nur einem „Singspiel“, wie sie den „Freischütz“ nannten, sondern auch einer Oper großen Stils gewachsen sei. Ihn verlangte nach Verkörperung eines ihm vorschwebenden Kunstideals mit dem Prinzip des Zusammenwirkens der Schwesterkünste Musik, Poesie, Schauspielkunst und Malerei. So entstand „Euryanthe“, sein musikalisch vollendetstes Werk und zugleich dasjenige, das für die Weiterentwicklung der deutschen dramatischen Musik das wesentlich bestimmende wurde.

In Helmina von Chezy, der wanderlustigen Enkelin der Karschin, mit der ihn der schöngeistige Dresdner „Liederkreis“ zusammenführte, fand Weber die Dichterin seiner „Euryanthe“. Er wählte unter verschiedenen ihm vorgelegten Stoffen die „Histoire de Gérard de Nevers et

de la belle et vertueuse Euryante de Savoye, sa mie", die schon Boccaccio für eine Novelle, und Shakespeare für „Cymbeline" benutzt hatten, und nahm an der Ausarbeitung des Textes selbst teil. Die vier Hauptgestalten desselben mochten ihn in erster Linie bestechen. In Adolar und Euryanthe fand er verwandte Züge mit dem weichen Max und der träumerischen, ahnungsvollen Agathe aus dem „Freischütz" wieder; das Dämonenpaar Lysiart und Eglantine blickte ihn mit den unheimlichen Augen seines Kaspar an. Leider nur war er nicht imstande, die, trotz seiner Bühnenpraxis, zu spät erkannten Mängel eines Stoffes abzustellen, welcher der dramatischen Behandlung ein für allemal widerstrebte, nachdem er, aus Rücksicht auf die moderne Bühne, seines eigentlichen Angelpunktes beraubt worden war. In der Originalfabel nämlich wird der scheinbare Beweis der Schuld Euryanthes dadurch begründet, daß ihre Hofmeisterin Lysiart Gelegenheit gibt, Euryanthe im Bade zu belauschen und eines Males, das sie in Gestalt eines Veilchens am Körper trägt, ansichtig zu werden. Die ungeschickte Umänderung dieses Motivs in das unverständlich bleibende Geheimnis vom Ring der Emma aber schloß, als Grundfehler des Ganzen, jede befriedigende Lösung der Aufgabe im dramatischen Sinn von vornherein aus. Darum drang Tieck, dessen Rat Weber nachsuchte, unter Hinweis auf „Cymbeline", auf Beibehaltung der alten Fabel, ohne sich mit dem Tonsetzer einigen zu können. Nicht weniger als elf Male mußte, auf dessen Geheiß und nach unzähligen Verhandlungen, die Chezy den Text umgestalten. Er blieb ein unklares, die Schuld der Euryanthe und ihr unmotiviertes Schweigen im Dunkeln lassendes Machwerk, an das der Komponist seinen Melodiesegen verschwendete.

Neuerdings hat Hermann Stephani es unternommen, „die wesentlichen Teile der Vorgänge äußerlich fester und

innerlich begründeter zu verknüpfen", und seine Bearbeitung ist im Frühjahr 1911 auf dem Dessauer Hoftheater in Szene gegangen. Nach dem Urteil der Kritik erweist sich der dramatische Nerv des Ganzen auch in dieser Gestalt als zu schwach. Jedenfalls wird sie ihre Wirkung noch anderweit zu erproben haben.

Noch bevor Weber die Niederschrift der Musik begann, ging er, nachdem er die Dresdner mit seinem „Freischütz" bekannt gemacht und mit der Einrichtung regelmäßiger Abonnement-Konzerte beschenkt hatte, im Februar 1822 nach Wien, um durch eigene Anschauung das Terrain kennen zu lernen, auf dem seine Oper ins Leben treten sollte. Auf dem Wege dahin dirigierte er in Prag den „Freischütz" und fand in der dortigen Agathe Henriette Sontag, seine künftige Euryanthe. Auch an der blauen Donau herrschten die Italiener, Rossini obenan. Gleichwohl empfing man Weber, nach seinen eignen Worten, „überall wie ein Wundertier", und als er zum Benefiz der jungen Wilhelmine Schröder — der nachmaligen Schröder-Devrient — den „Freischütz" persönlich leitete, kannte die Begeisterung keine Grenzen. „Mehr Enthusiasmus kann es nicht geben, und ich zittere vor der Zukunft, da es kaum möglich ist, höher zu steigen. Gott allein die Ehre", verzeichnet er nach der Aufführung in sein Tagebuch, und gegen Freund Lichtenstein äußert er besorgt: „Der verdammte Freischütz wird seiner Schwester Euryanthe schweres Spiel machen."

Als die Sommerzeit ihn, den Naturfreund, mit den Seinen wie gewöhnlich hinaus aufs Land nach dem ihm vorzugsweise lieben Hosterwitz bei Pillnitz führte, ward das neue Werk mit der As-dur-Arie Adolars am 17. Mai begonnen und darnach rüstig weiter gefördert. Auch die letzte und schwermütigste seiner vier Klaviersonaten, E-moll op. 70, wurde geschaffen und die „Preziosa" zum erstenmal auf die Dresdner Bühne gebracht.

Ein Festspiel, das er im November zur Vermählung des Prinzen Johann, des späteren Königs, schrieb und das bei dessen goldner Hochzeit 1872 wieder hervorgesucht wurde, trug augenscheinlich dem immer zum Geben Bereiten, der während seiner neunjährigen Dresdner Dienstzeit dreizehn Kompositionen größeren Umfangs — Eintagsfliegen-Arbeiten, wie er sie nennt — für Hoffestlichkeiten ausführte, wenig Dank ein. Lakonisch verlautets im Tagebuch am 28. November: „Abends das Festspiel, ging so so, kaltes Publikum."

Inzwischen erfüllten ihn die sich fort und fort mehrenden Erfolge des „Freischütz", der binnen achtzehn Monaten die fünfzigste Aufführung in Berlin erlebte, mit wachsender Besorgnis für seine neue Oper. „Glaube mir", schreibt er seinem Jugendfreund Susann, „ein hoher Beifall lastet wie eine große Schuldforderung auf der Seele des Künstlers, der es redlich meint, und er bezahlt sie nie, wie er wohl möchte. Was die Erfahrung zulegt, nimmt die dahinschwindende Jugendkraft wieder hinweg, und nur der Trost bleibt, daß alles unvollkommen ist, und man tat — was man tun konnte." „Euryanthe", sagt er an anderer Stelle, „ist ein einfach ernstes Werk, das nichts als Wahrheit des Ausdrucks, der Leidenschaft und der Charakterzeichnung sucht, und aller der mannigfachen Abwechslung und Anregungsmittel seines Vorgängers entbehrend." Einen zweiten „Freischütz" aber konnte und wollte er nicht schreiben. Zu stolzerem Fluge begehrte sein Genius sich aufzuschwingen mit einer Tat, die nicht allein eine musikalische Meisterschöpfung sein, sondern zugleich „das Ganze seiner poetischen Bildung, seiner Bühnenpraxis, seines malerischen Geschmackes verlebendigen" und „das Gesamtgebiet der Oper erweitern und auf eine höhere Stufe heben" sollte. „Weber lebte den ‚Freischütz', die ‚Euryanthe' arbeitete er", sagt sein Sohn. Mit anderen Worten:

war der „Freischütz" das naive Ergebnis seines Fühlens, so stellt sich die „Euryanthe" als das spekulative Ergebnis seiner Bildung, eines durch Reflexion planvoll geleiteten künstlerischen Willens dar. War das ältere Werk eine Volksoper im besten Sinne, so bezeugte sich das neue vielmehr als eine Kunstoper und konnte von vornherein somit nicht auf die gleiche Allgemeinverständlichkeit zählen. Im „Freischütz" ist Weber spezifisch national: deutschen Wald, deutsche Sitte und deutsche schlichte Häuslichkeit, deutsche Liebe, selbst den deutschen Hang zum Wunderbaren, Dämonischen verherrlicht er hier. Anders in der heroischen Welt der „Euryanthe", wo die Szene zum mittelalterlichen Königshofe wird, und alles auf das Lokalkolorit des Ritterlichen gestimmt ist. Eine idealere Romantik umgibt uns da im Vergleich zu der realen, zuweilen naturalistischen des „Freischütz". Alles nimmt größere Dimensionen an, das Ganze gestaltet sich stil- und anspruchsvoller; die Leidenschaften und Konflikte geben sich vertiefter, der Ausdruck gewinnt an dramatischer Wahrheit, die Richtung auf das Charakteristische tritt in den Vordergrund. Die früher knappen, volksliedartigen Formen erweitern sich, die instrumentalen und vokalen Kräfte werden nach ihrem vollen Umfang zur Mitwirkung gezogen; mit realistischer Bestimmtheit folgt die Deklamation dem Text in seine Einzelheiten. Nach Webers Ansicht ist es ja „die erste und heiligste Pflicht des Gesanges, mit der möglichsten Treue wahr in der Deklamation zu sein". Bot der „Freischütz", seiner Herkunft aus dem Singspiel gemäß, in seiner Mischung von Dialog und Gesang noch eine Reihe lose verbundener musikalischer Bilder, so verzichtet die deutsche Oper in „Euryanthe" zum erstenmal auf die Zuhilfenahme des gesprochenen Wortes. „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend,

sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt", schrieb Weber, als der Breslauer akademische Musikverein dieselbe in einem Konzert aufzuführen wünschte. Er spricht damit das Prinzip aus, aus dem das „Kunstwerk der Zukunft" erstand. Das Ideal des musikalischen Dramas, dessen volle Verwirklichung Carl Maria von Weber, zufolge der seinem Genius gesetzten Schranken, vergeblich anstrebte, wurde erst durch Richard Wagner verlebendigt.

Am 29. August 1823 war die neue Oper nach elfmonatiger Arbeit bis auf die Ouvertüre beendet. Um die letzten Vorbereitungen und ersten Aufführungen selbst zu leiten, reiste ihr Urheber Mitte September nach Wien. Leider erwies sich die Zeitlage dem ersten Erscheinen der „Euryanthe" in Wien in eben dem Maße ungünstig, als sie sich dem Erscheinen des „Freischütz" in Berlin einst günstig gezeigt hatte. Die welsche Tonmuse, die sich in Webers Leben allenthalben als eine neidische Macht geltend machte, hatte die Kaiserstadt gerade widerstandsloser denn je in ihre Fesseln genommen, und Rossinis schmeichelnde Melodien, unter Leitung des Maestro von einer Sängergesellschaft vorgetragen, wie sie in gleicher Vollendung wohl niemals wieder auf der Bühne zusammenwirkte, wiegten sie in holden Sinnenrausch.

Erst als die Italiener das Feld geräumt hatten, ging der deutsche Meister an sein Werk. Die Proben erregten die Begeisterung der Mitwirkenden. „So viel ist noch in keiner Oper geweint worden; sie küßten mir die Hände und waren alle außer sich", berichtet er nach einer derselben in die Heimat. Und ein andermal meint er: „Es sind doch schöne Augenblicke, indem man sieht, daß man das menschliche Herz getroffen hat und ergreift . . . Ich selbst habe oft Not, meine Rührung über das eigene Geschreibsel zu verbergen." Nach der fünfstündigen Generalprobe äußerte er zwar sorglich: „Ich fürchte, aus meiner

Euryanthe wird Ennuyante!" doch am 25. Oktober, dem Tag der Aufführung, schreibt er getrost an Caroline: „Ich bau auf Gott und meine Euryanth!"

Die Ouvertüre, seine bedeutendste und glänzendste, beendete er inzwischen. Sie war ursprünglich als ein durchgehender Allegro-Satz geplant. Die auf die Geistererscheinung bezügliche Episode wurde erst in der Absicht aufgenommen, sie, um die unklare Handlung damit zu verdeutlichen, von einem lebenden Bild begleiten zu lassen: Euryanthe kniet betend in der Gruft, am Sarge Emmas, deren Geist vorüberschwebt, während Eglantine das Ganze belauscht. Leider unterblieb dieser „pantomimische Prolog" dem nach Rellstabs Vorschlag die nun versöhnende Erscheinung Emmas und Udos, der Träger des Ringgeheimnisses, am Schlusse der Oper entsprechen sollte) in Wien. Nur einige wenige Bühnen zogen später, wie Jähns berichtet, von dieser Anordnung Gewinn.

Die mit allgemeiner Spannung erwartete erste Aufführung ließ an Glanz des Erfolgs nichts zu wünschen übrig. Lebhafter Applaus begrüßte den dirigierenden Komponisten und wiederholte sich nach jedem Akt wie am Schluß. Der Jägerchor mußte dreimal wiederholt werden. Die siebzehnjährige Henriette Sontag feierte in der Titelrolle Triumphe; ebenso fand die Grünbaum als Eglantine lauteste Anerkennung. Doch das Entzücken der Wiener verglühte bald, nachdem der Meister die Stadt verlassen hatte. Trotz bedeutender Kürzungen, welche die ungewöhnliche Länge des Werkes nötig machte, verschwand dasselbe nach zwanzig Abenden vom Repertoire.

Die Urteile darüber gingen weit auseinander. Die „Ludlam", ein Verein von Schriftstellern, Gelehrten und Künstlern, brachte dem Tonsetzer in einem nach Beendigung der ersten Vorstellung eigens veranstalteten Feste Huldigungen dar, die von der tiefen Wirkung seiner Schöpfung

zeugten. Im ganzen traten bei dem später entstandenen Meinungskrieg die Gelehrten und Literaten mehr auf Webers, die Musiker von Fach mehr auf seiner Gegner Seite. Selbst ein Genie wie Franz Schubert verirrte sich zu dem Urteil, daß die „Euryanthe" „keine Musik, keine legitime Form und Durchführung enthalte, sondern lediglich auf den Effekt berechnet sei und weit hinter dem ‚Freischütz' zurückstehe." Noch schroffer lehnte Grillparzer, der nicht nur ein ganzer Dichter, sondern auch ein halber Musiker war, die „Euryanthe" ab. Er bezeichnet sie nach wiederholtem Hören einfach als „scheußlich". Dagegen zeigte Beethoven warme Teilnahme an der Oper, deren erster Aufführung beizuwohnen ihn nur seine unglückliche Taubheit verhinderte, und als man ihm von ihrer enthusiastischen Aufnahme berichtete, rief er aus: „Das freut mich, das freut mich! So muß der Deutsche über den italienischen Singsang zu Recht kommen." Einige Wochen zuvor hatte Weber den großen Meister, der sich seit dem „Freischütz" lebhaft für ihn interessierte, in Baden bei Wien besucht, wobei ihn Beethoven mit den Worten in die Arme schloß: „Da bist Du ja, Du Kerl, Du bist ein Teufelskerl! Grüß dich Gott!" „Wir brachten den Mittag miteinander zu, sehr fröhlich und vergnügt", schreibt Weber tags darauf (6. Oktober) seiner Frau. „Dieser rauhe zurückstoßende Mensch machte mir ordentlich die Cour, bediente mich bei Tische mit einer Sorgfalt wie seine Dame. Kurz, dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben, sowie allen, die dabei waren. Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem großen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen."

Die damalige musikalische Presse läßt die widersprechendsten Auffassungen über die „Euryanthe" vernehmen. Die einen machen ihr Bizarrerie, Mangel an

Einheit und Klarheit der Melodie usw. zum Vorwurf, wogegen andere in ihr den „Morgen der neuen dramatischen Musik", ein Meisterwerk von erhabenerer Größe als selbst „Fidelio" begrüßen. Es blieb lange das Schicksal der vornehmsten Schöpfung Carl Maria von Webers, mehr von einzelnen als von der Allgemeinheit nach ihrem Werte gewürdigt zu werden, und ihm, der der Welt darin sein Bestes, sein „Herzblut" gegeben, hat dies Mißkennen seiner Gabe die schwersten Stunden seines Lebens, ja ein Stück dieses Lebens selber gekostet. Wäre ihm die Voraussicht vergönnt gewesen, daß die Nachwelt „Euryanthe" einst mit gerechterem Maße messen würde, er hätte sich wohl über der Mitwelt kargen Beifall getröstet!

Webers amtliche Obliegenheiten in Dresden hatten sich mittlerweile, zufolge einer ausgedehnten Urlaubsreise Morlacchis und einer längeren Krankheit Schuberts, derart vermehrt, daß man sich genötigt sah, ihm durch Anstellung Heinrich Marschners als Musikdirektor Erleichterung zu schaffen. Indessen verblieb ihm nach Schuberts Tode noch immer ein überfülltes Maß von Arbeitslast. Krankheit und vielfältige Kümmernisse über die Nichterfolge seines Lieblingskindes „Euryanthe" lähmten seinem Geiste die Schwingen, und der sonst nie Rastende hüllte sich fünfzehn Monate lang in Schweigen. Selbst die begeisterte Aufnahme der letztgenannten Oper in Dresden im März 1824, mit der Schröder-Devrient in der Titelrolle, sowie die Ehren, die man ihm als Dirigenten des musikalischen Teils des Klopstockfestes in Quedlinburg im Juli 1824 bereitete, vermochten nicht die Wolken über seinem Haupte zu lichten. „Ich hätte nicht geglaubt, daß ich einen solchen Ekel gegen alle Arbeit bekommen könnte; es kommt mir vor, als hätte ich nie was komponiert", schreibt er im Sommer aus Marienbad. Zwar empfing er nach seiner Rückkehr von dort durch die fast gleichzeitig

eintreffenden Anträge, für Paris und London Opern zu schreiben, neue Anregung zum Schaffen; doch erst der Beginn des Jahres 1825 zeigt nach langer Ruhezeit die ersten Früchte, die sein Genius ihm wieder gewährte. Das Pariser Anerbieten hatte er abgelehnt, den glänzenden Bedingungen des Impresario des Londoner Covent-garden-Theaters, Kemble, den Vorzug gebend. Die ihm freigelassene Wahl zwischen „Faust" und „Oberon" entschied er, da er Spohr mit ersterem Stoff beschäftigt wußte, für den letzteren, und am 30. Dezember 1824 war der erste Akt des Textbuches — eines bunten Flickwerkes des englischen Dichters Planché, das teils bei Wielands „Oberon", teils bei Shakespeares „Sommernachtstraum" und „Sturm" auf Anleihe ausgeht — in seinen Händen. Am 23. Januar 1825 wurden, dem Tagebuch zufolge, die ersten Ideen zu „Oberon" gefaßt. Die Komposition ward nun, und zwar in englischer Sprache, die Weber zu diesem Behufe erst erlernen mußte, in Angriff genommen, und in schneller Aufeinanderfolge entstanden einige der bedeutendsten Nummern. Dann trat in der Arbeit eine halbjährige Pause ein.

Für sein überhandnehmendes Hals- und Lungenleiden suchte Weber im Juli 1825 durch eine Kur in Ems Linderung. Die mühsam gewonnene Stärkung ließ er der Förderung des „Oberon" zugute kommen. Im Dezember wurde sie indes von neuem unterbrochen — die durch Spontinis Mißwollen lang verzögerte Einstudierung der „Euryanthe" rief ihn nach Berlin. Mit äußerster Anstrengung nur vermochte er die Proben zu leiten. Die Sprache versagte ihm häufig, nur noch vermittelst eines Dolmetschers konnte er mit dem Orchester verkehren. Am 23. Dezember erfolgte die erste Aufführung, und so mußte der kranke, von tiefer Heimatsehnsucht gequälte Meister das Weihnachtsfest getrennt von seinen Lieben feiern, das

letzte Weihnachtsfest, das ihm hienieden noch zu verleben vergönnt war.

Und mit immer unaufhaltsameren Schritten neigten sich die Tage Carl Maria von Webers ihrem Ende zu. Dennoch, selbst der dringenden Bitten der bekümmerten Gattin und Freunde ungeachtet, hielt er fest an dem Entschluß, seinen „Oberon" in London persönlich zur Aufführung zu bringen. Das Ergebnis dieser Reise sollte, so hoffte er, die gesicherte Existenz seiner Familie auch nach seinem Tode sein, dessen Nähe er mit furchtbarer Klarheit fühlte. „Ob ich reise, ob ich nicht reise", sagte er zum Archäologen Böttiger, „bin ich in einem Jahre ein toter Mann. Wenn ich aber reise, haben meine Kinder zu essen, wenn der Vater tot ist, während sie hungern, wenn ich bleibe." „Nur wiederkommen möchte ich aber", äußerte er zu einem andern Freund, „Lina, Max und Lexel noch einmal sehen, dann geschehe in Gottes Namen Gottes Wille; aber dort sterben, das wäre hart."

Die ganze Kraft seines Geistes war jetzt auf Vollendung seines Werkes gerichtet, und mit ruheloser Hast lag er ihr ob. Die kurze Frist, die ihm zu wirken noch vergönnt blieb, sollte zum Vorteil der Seinen ausgenutzt werden. Und die selbstverleugnende Willenskraft des sterbenskranken Mannes war eine gewaltige, — denn wer von uns, die wir den „Oberon" hören, fühlt aus diesen heiter bewegten Klängen die Seufzer und Tränen heraus, unter denen sie geboren wurden? Was auch Leib und Seele des Künstlers darniederbeugte, sein Genius wußte nichts von Todesahnung, er wandelte sorglos auf den Höhen des Schönen, unangefochten von irdischem Leid. Gerade die sonnigste seiner Opern ist es, die der schattenreichsten Zeit seines Lebens entstammt. Es ist als wollte er uns noch einmal den ganzen bestrickenden Glanz seiner Muse vor die Seele führen, ehe sie auf ewig verstummte.

Gewiß, so wie der „Oberon" auf uns kam, tritt er als in sich geschlossenes Kunstwerk weit zurück hinter den beiden anderen dramatischen Schöpfungen Webers. Doch er ist im Sinne seines Schöpfers nie vollendet worden; lediglich für England und nach Maßgabe der dortigen Verhältnisse erhielt er seine gegenwärtige, allen musikalisch-dramatischen Zusammenhangs entbehrende Gestalt, die Weber später vielfach umzuschaffen beabsichtigte. „Ich wiederhole" — heißt es in einem seiner Briefe an den Dichter — „daß der Zuschnitt des Ganzen allen meinen Ideen und Grundsätzen sehr fremdartig erscheint. Die Einmischung so vieler Hauptpersonen, welche nicht singen, die Weglassung der Musik in den wichtigsten Momenten: alle diese Dinge berauben unsern Oberon des Namens einer Oper und werden ihn untauglich machen für alle anderen Bühnen Europas." Demgemäß sollte die Musik aus ihrer dem Drama unverhältnismäßig untergeordneten Rolle — wie sie, nach Webers eignen Worten, der englischen Oper den Charakter eines „Schauspiels mit Gesängen" gab — emporgehoben, und der sich über Gebühr hervordrängende gesprochene Dialog in Rezitative umgewandelt werden. Was Weber selber indessen zu erreichen nicht vergönnt war, wurde ein halbes Jahrhundert später durch Franz Wüllner, einen seiner Nachfolger an der Dresdner Hofkapelle, versucht. Webersche Motive benutzend, gab er durch nachkomponierte Rezitative dem „Oberon" wenigstens die mangelnde musikalische Einheit, wenn er ihm auch nicht die dramatische zu verleihen vermochte. Eine Neubearbeitung wird jetzt durch Georg Hartmann unternommen.

Im „Oberon" begegnen wir Weber innerhalb einer Sphäre, der sein romantisches Genie sich von je zuneigte und die durch ihn der Tonkunst gewonnen worden ist: der Märchen- und Geisterwelt. Findet sich dieselbe schon bei dem alten Opernfragment „Rübezahl" (1804), wie bei dem

dämonischen Spuk des „Freischütz", bei der Erscheinung der Emma in der „Euryanthe" herangezogen, so gelangt sie im „Oberon" zu breiter Entfaltung. Durch das Sujet des Werkes sind aber zugleich die Vorzüge und Mängel desselben bedingt. Was der Musik an süßem Wohllaut innewohnt: die Fülle melodischen Reizes, rhythmischer Grazie, harmonischer Beleuchtung und instrumentaler Farbenpracht, das vereinigt sich in dieser Elfenromantik, um den Sinn gefangen zu nehmen. Dagegen liegt es in der Natur des Stoffs, daß die Wirkung des Ganzen eine mehr äußerliche als innerliche bleibt. Das Märchen und der Orient fordern bei ihrer Verkörperung ein buntes, schillerndes Gewand, und die äußeren Hilfsmittel von Ballett, Dekorationen und Maschinerie sind in der Tat bis zum Überflusse angewandt. Der Text selbst ist mehr eine dramatisierte Erzählung denn ein Drama: von psychologischer Entwickelung der Charaktere, von logischem, organischem Aufbau ist keine Rede in einer Fabelsphäre, in der die Macht des Zufalls herrscht. Statt Individualitäten sehen wir Typen vor uns, die Charakteristik ist in Situationsmalerei abgeschwächt, die Chöre treten in den Vordergrund. Sie sind es, die die poesievollsten Blüten der Oper enthalten und ihr im Verein mit der großen Szene der Rezia und der glänzenden Ouvertüre vornehmlich den Stempel unverlierbarer Jugendschöne aufgedrückt haben. Genial ist die Verwendung zweier arabischer Originalmotive im Haremswächtermarsch (im Finale des 1. Akts). Aus dem Anfang dieser Themen, einem einfachen Terzgang, bildete Weber, wie Jähns nachweist, das einzige im Oberon benutzte Leitmotiv, das, wie schon bei Beginn der Ouvertüre, so allenthalben anklingt, wo es gilt, die Wunderwelt des Morgenlandes oder das Feenreich, das in ihm zunächst seine Heimat hat, zu kennzeichnen. In Schilderung der Elfenwelt und der von Geistern belebten Natur ist Weber ohne Vorgänger. Das

phantastische Genre, das in der Instrumentalmusik, wie in Kantaten und Bühnenwerken nach ihm landläufig geworden, dankt ihm sein Entstehen, und so wie der „Freischütz" Heinrich Marschner auf seine Bahnen wies, wie die „Euryanthe" Richard Wagner die Basis für den weiteren Ausbau seiner Ideen darbot und auch auf Meyerbeer ersichtlich einwirkte, war es der „Oberon", der in Mendelssohn und Schumann verwandte Saiten berührte, die am vernehmlichsten im „Sommernachtstraum" und in „Paradies und Peri" widertönen.

Nachdem Weber angesichts der englischen Reise seine äußeren Verhältnisse aufs strengste geregelt hatte, sagte er nach einer Vorstellung des „Freischütz" seiner Kapelle schweren Herzens Lebewohl. In der Frühe des 16. Februar 1826 folgte nach einer „halbdurchweinten Nacht" ein tiefergreifender Abschied von den Seinen. Caroline entließ ihn „wie einen Sterbenden". „Ich habe seinen Sarg zuschlagen hören!" rief sie zusammenbrechend aus, als die Wagentür sich hinter ihm schloß.

Und dennoch wirkte die Reise, die sein Freund, der Flötenvirtuos Fürstenau, mit ihm teilte, zunächst belebend auf den Kranken. Er reiste über Paris und empfing dort die Huldigung seiner Kunstgenossen Cherubini, Rossini, Berton, Catel, Paër, Auber. Doch schnell beschleunigte er seine Abreise, als man ihm öffentliche Ovationen darzubringen begann. Am 3. März traf er in London ein, bei Sir George Smart, dem Direktor der Royal-Music-Band, Wohnung nehmend. Schon sein erstes, nicht offizielles Erscheinen im Theater zeigte dem Komponisten des „Freischütz" den vollen Umfang seiner Popularität in England. Weit fanatischer noch als in Deutschland schwärmte man hier für diese Oper; ja des sonst so gemäßigten Volkes hatte sich eine wahre Freischützmanie bemächtigt, die den reizbaren Mann allmählich mit Überdruß und Bitterkeit gegen sein

eigenes Werk erfüllte, das er so tief unter die „Euryanthe“ stellte. Auch „Abu Hassan“ und „Preziosa“ waren in London schon über die Bühne gegangen, und voll gespannter Erwartung harrte man des „Oberon“. Einstweilen verursachte schon Webers erstes öffentliches Auftreten in einem „Oratorienkonzert“, deren fünf zu leiten er übernommen hatte, einen Beifallssturm.

Wenige Tage nach seiner Ankunft begann er bereits die Proben zu „Oberon“, von den Leistungen der englischen Künstler über Erwarten zufrieden gestellt. Mit Rücksichtnahme auf die besonderen Stimmlagen derselben traf er mancherlei Abänderungen, schrieb auch noch Rezias Kavatine: „Traure, mein Herz!“, Fatimes Romanze: „Arabien ist mein Heimatland“, sowie zwei Nummern für Braham, seinen Hüon, hinzu, da die heroische Arie im ersten Akt, wegen ihrer zu hohen Lage, für diesen unausführbar blieb. Am 9. April brachte er die Ouvertüre, am 10. „Hüons Gebet“ zum Abschluß. Am 12. ging die Oper, prunkvoll ausgestattet, unter maßlosem Jubel zum ersten Male in Szene. Die Ouvertüre ward da capo gefordert, jedes Musikstück „zwei bis dreimal mit größtem Enthusiasmus unterbrochen“, der Autor, wie er schreibt, „am Ende mit Sturmesgewalt herausgerufen, eine Ehre, die in England noch nie einem Komponisten widerfahren ist.“

Die Kritik freilich zeigte sich auch hier karger mit ihrer Gunst als das Publikum. Klagen über „Mangel an Melodie“ und „schwere Musik“ ließen sich mannigfach hören. Trotzdem gestaltete sich jede einzelne der zwölf ersten, von dem Meister geleiteten Vorstellungen zu einem neuen Triumphe. Der bis zur Todesermattung Abgespannte empfand indessen ein immer brennenderes Verlangen nach Ruhe, eine immer unwiderstehlichere Sehnsucht nach der fernen Heimat. „Ruhe, Ruhe ist jetzt mein einziges Feldgeschrei und soll es wohl für lange bleiben. Ich habe

all das Kunstgetreibe so satt. — Wo ist der frohe kräftige Lebensmut hin, den ich sonst hatte? — Ach Gott, das ist nicht zu beschreiben, wie ich jeden Tag zähle," schreibt er an sein Weib. Von geselligen Beziehungen hielt er sich möglichst fern. Wenige Häuser der hohen Aristokratie des Landes nur zogen ihn in ihre Kreise, der es, seines leidenden Zustandes halber, versäumt hatte, sich um ihre Gunst zu bewerben, und dessen schlichtes Wesen und unscheinbare, ja hinfällige Erscheinung so gänzlich dessen entbehrte, was ihr allein zu imponieren vermochte. Im übrigen verkehrte er nur mit einem kleinen Freundeskreise, dessen vornehmste Elemente neben Smart und einigen anderen englischen Künstlern seine Landsleute Moscheles und Fürstenau bildeten.

Nachdem Weber außer in den Oratorien, auch bei einem philharmonischen Konzert und mehreren Benefizen befreundeter Kunstgenossen mitgewirkt hatte, veranstaltete er am 26. Mai ein eigenes, dessen Vorbereitungen, zufolge seiner zunehmenden Schwäche, seine Freunde übernehmen mußten. Ihm bangte bitterlich vor demselben. „Meine Musik wird mir täglich widerwärtiger, und es ist wohl das letzte Mal, daß ich Konzert gebe", schrieb er in die Heimat. Und so war es. Dringenden Bitten der Sängerin Miß Stephens nachgebend, komponierte er noch für sie am Tage vor dem Konzert den Gesang aus Thomas Moores „Lalla Rookh": „From Chindara's warbling fount I come" — sein Schwanenlied. Doch nur die Singstimme vermochte seine schwache Hand aufzuzeichnen, die Begleitung spielte er im Konzert frei hinzu, und Moscheles hat sie später bei der Herausgabe ergänzt.

Leider wurden die Hoffnungen, die der Künstler, um seiner Familie willen, auf diesen Abend gesetzt hatte, schmerzlich getäuscht, und er verschwendete, von der Aristokratie im Stich gelassen, den letzten Rest seiner Kraft vor

einem halb leeren Saal. Völlig zerknickt sank er darnach im Foyer zusammen. „Das ist Weber in London!" rief er mit matter Stimme den Freunden zu, die sich besorgt um ihn versammelten. Ungeachtet dessen dirigierte er noch am 30. Mai im Benefizkonzert seiner Rezia, Miß Paton, die „Freischütz"-Ouvertüre, fühlte sich nun aber dermaßen erschöpft, daß er die ihm zugesagte Benefizvorstellung des „Freischütz" gleich allen weiteren Plänen aufgab und seine Abreise auf den 6. Juni festsetzte, auch seiner Caroline bereits seine bevorstehende Ankunft meldete. „Ich muß fort zu den Meinigen, sie noch einmal sehen", sagte er den Freunden, „und dann geschehe Gottes Wille!"

Am Abend des 4. Juni waren Smart, Göschen, Fürstenau und Moscheles bei ihm. Er unterhielt sich mit ihnen von seiner Reise. Die Bitte, einem von ihnen zu gestatten, während der Nacht bei ihm zu bleiben, wies er mit Bestimmtheit zurück. „Gott lohne Euch allen Eure Liebe!" sagte er, als er ihnen die Hand zum Abschied reichte. Dann ließ er sich von Fürstenau und Smart in sein Schlafzimmer geleiten und entließ auch diese mit den Worten: „Nun laßt mich schlafen!" — Es waren die letzten Worte, die seine Lippen gesprochen, und als die Freunde ihn wiedersahen, war er in Wahrheit schlafen gegangen. Am Morgen des 5. Juni fand man Carl Maria von Weber als Leiche. Fern von Gattin und Kindern, im fremden Lande, in einsamer Stille der Nacht hatte er den letzten Kampf vollbracht.

Mit Rührung und schmerzlicher Teilnahme durchdrang die Nachricht von seinem Tode alle Schichten der Bevölkerung Londons und eine große Zahl Leidtragender folgte seinem Sarge, als man ihn am 21. Juni, unter den Klängen von Mozarts Requiem, zu St. Mary in Moorfields — der katholischen Metropolitankirche Londons — beisetzte. Alle künstlerischen Berühmtheiten der Welt-

stadt bewarben sich um die Ehre, bei der musikalischen Leichenfeier des großen Toten mitzuwirken, und alle Kunstinstitute zollten seinem Andenken den schuldigen Tribut.

Nicht für immer aber ruhte der deutsche Meister in fremder Erde. Endlich kehrte er zurück zu den Seinen, seine Heimatsehnsucht ward gestillt. Fünfzehn Jahre nach Webers Tode bildete sich unter hervorragender Beteiligung Richard Wagners ein Komitee, das sich die Überführung seiner Asche nach Dresden zur Aufgabe stellte, und drei Jahre darnach, am 14. Dezember 1844, empfing man daselbst die sterblichen Überreste des edlen Künstlers, um sie am nächsten Morgen in der Familiengruft zur letzten Ruhe zu bringen.

Richard Wagner, Webers Nachfolger nach Amt und Beruf, rief ihm den letzten Gruß in die Ewigkeit nach. Sein aufsteigender Stern neigte sich ehrerbietig vor dem, der ihm heller als irgend ein anderer voranleuchtete auf der erwählten Bahn, und an dem offenen Grabe legte er Zeugnis ab von der Herrlichkeit des Genius, der unserm Volk in Carl Maria von Weber beschieden war. „Nie" — so lauteten seine begeisterten Worte — „nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als Du! Wohin Dich auch Dein Genius trug, in welches bodenlose Reich der Phantasie, immer bliebst Du doch mit jenen zarten Fasern an dies deutsche Volksherz gekettet, mit dem Du weintest und lachtest wie ein gläubiges Kind, wenn es den Märchen und Sagen der Heimat lauscht. Ja, die Kindlichkeit war es, die Deinen männlichen Geist wie sein guter Engel geleitete, ihn stets rein und keusch bewahrte, und in dieser Keuschheit lag Deine Eigentümlichkeit. Wie Du diese herrliche Tugend stets ungetrübt erhieltest, brauchtest Du nichts zu erdenken, nichts zu erfinden; — Du brauchtest nur zu empfinden, so hattest Du auch das Ursprünglichste erfunden. Du bewahrtest sie bis an den Tod, diese höchste

Tugend, Du konntest sie nie opfern, dieses schönen Erbmales Deiner deutschen Abkunft Dich nie entäußern, — Du konntest uns nie verraten! — Sieh, nun läßt der Brite Dir Gerechtigkeit widerfahren, es bewundert Dich der Franzose, aber lieben — kann Dich nur der Deutsche; Du bist sein, ein schöner Tag aus seinem Leben, ein warmer Tropfen seines Blutes, ein Stück von seinem Herzen!"

Verzeichnis

der von Carl Maria von Weber veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt*).

I. Kompositionen.

A. Kompositionen mit Angabe der Opuszahl.

Op. 1. Sechs Fughetten für Pianoforte. Salzburg, Mayr.
Op. 2. Sechs Variationen fürs Klavier über ein Originalthema. München, Selbstverlag.
Op. 3. Six petites pièces faciles pour le Piano à 4 ms. Augsburg, Gombart.
Op. 4. Douze Allemandes pour le Piano Ebd.
Op. 5. Huit Variations p. l. Piano. Wien, Eder.
Op. 6. Six Variations p. l. P. (av. accomp. d'un Viol. et Vcelle. ad libit.) Vienne, Magasin de l'imprimerie chimique.
Op. 7. Sept Variations p. l. P. sur l'air: „Vien qua, Dorina bella". Augsburg, Gombart.
Op. 8. Grande Ouverture à plusieurs instruments (Peter Schmoll). Ebd.
Op. 9. Thème original, varié p. l. Piano. Offenbach, André.
Op. 10a. Six pièces p. l. Piano à 4 ms. Augsburg, Gombart.

*) Nach Jähns: „C. M. v. Weber in seinen Werken." Berlin, Schlesinger.
Wir beschränken uns bei den einzelnen Werken auf Angabe der Originalverleger. Als hauptsächliche der instruktiven und populären Ausgaben seien genannt:
Sämtl. Pfte.-Werke, Sonaten, 2 Albums (Reinecke), Aufforderung z. Tanz (Tausig), Ouvertüren für 2 und 4 Hde., Originalwerke f. 4 Hde. — 15 Lieder — Freischütz, Euryanthe, Oberon, Preziosa im Kl.-Ausz., Freischütz u. Oberon auch f. 4 Hde. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Sonaten und Solostücke f. Pfte. bearb. v. Fr. Liszt. 2 Bde. Stuttgart, Cotta.
Sämtl. Werke, 11 Bde. Ausgewählte Werke f. Pfte. m. Varianten, desgl. 3 Ouvert. z. Konzertvortr. bearb. v. Ad. Henselt. — 3 Ouvert. desgl. v. Liszt. Berlin, Schlesinger.

Op. 10b. Six Sonates progressives p. l. P. av. Viol. obl. 2 livr. Bonn, Simrock.

Op. 11. Grand Concerto. C-dur. No. I. p. P. av. Orch. Offenbach, André.

Op. 12. Momento capriccioso per il P. Augsburg, Gombart.

Op. 13. Fünf Gesänge f. eine Singst. m. Pfte. od. Gitarre. Ebd.
Die Schäferstunde — Wiegenlied — Liebeszauber — „Sanftes Licht" — Die Zeit — Kanon.

Op. 14. fehlt im Druck, findet sich aber in Webers eigenen Verzeichnissen dem „ersten Ton" beigegeben, der wiederum in Hofmeisters Allgem. Musikkatalog als op. 16 genannt ist.

Op. 15. Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Bonn, Simrock.
„Meine Lieder" — Klage — Der kleine Fritz — „Was zieht zu deinem Zauberkreise" — Das Röschen — Er an Sie.

Op. 16. fehlt im Druck, findet sich aber in Webers Verzeichnis und Hofmeisters Katalog dem Rezitativ und Rondo: „Il momento s'avvicina" beigegeben.

Op. 17. Grande Ouverture à plusieurs instruments, op. 8, trägt in versch. Ausgaben diese Zahl; ursprünglich hatte sie Weber für sechs Sonaten f. Pfte. m. Viol., das zweite op. 10, bestimmt.

Op. 18. fehlt.

Op. 19. fehlt im Druck, findet sich aber in Webers Verzeichnissen der 1. Symphonie beigegeben.

Op. 20. Grand Potpourri p. l. Vcelle. av. Orch. Bonn, Simrock.

Op. 21. Grande Polonaise p. l. Piano. Es-dur. Ebd.

Zwei Konzerte und das Konzertstück f. Pianofortesolo zum Konzertvortr. bearb. v. H. v. Bülow. Berlin, Simrock.

Sonaten, Stücke, Variat. u. Konzerte, Aufford. z. T. (Tausig), Album — Sämtliche Pfte.-Werke 1 Bd. (Köhler) — Ouvert. u. Opern f. 2, 4 u. 8 Hde. — Orig.-Komp. u. Arrang. f. 4 Hde. — Duos, Trio, Quartett — 38 Lieder — Freischütz, Eur., Ober., Prez. im Kl.-Ausz. Leipzig, Peters.

Sämtl. Pfte.-Werke 3 Bde. (Köhler), Album (akad. Ausg., Germer), Konzerte, Aufford. z. T. — Ouvert. u. Opern f. 2 u. 4 Hde. — Orig.-Komp. und Arrangem. f. 4 Hde. — Konzerte f. 2 Kl. — Duos, Trio, Quartett — Sonaten f. Kl. u. Viol. — Album 31 Lieder — Freisch., Eur., Ober., Prez. i. Kl.-Ausz. Braunschweig, Litolff.

Klavierkomposi. 2 Bde. (Moscheles.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Sonaten, Konzertst. usw. (Door), 2 Konzerte u. Konzertst. m. 2. Pfte. (Mertke) — Ouvert. f. 2 u. 4 Hde., Opern f. 4 Hde. Leipzig, Steingräber.

Album (Maas) f. 2 Hde. — 3 Pintos im Kl.-Ausz. Leipzig, Kahnt Nachf.

Op. 22. 9 Variations sur un air norvégien p. P. et Viol. concertants. Berlin, Schlesinger.

Op. 23. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Meine Farben — Rhapsodie — Maienblümlein — Sonett — An eine Freundin — Heiße stille Liebe.

Op. 24. Große Sonate f. Pfte. C-dur. Nr. I. Ebd.

Op. 25. Fünf deutsche Lieder f. 1 Singstimme mit Gitarre od. Pfte. Berlin, Gröbenschütz & Seiler.
Liebe-Glühen — „Über die Berge" — „Laß mich schlummern" — Bettlerlied — „Umringt vom muterfüllten Heere."

Op. 26. Concertino f. Klarinette mit Orch. Leipzig, Peters.

Op. 27. Ouvertüre z. Beherrscher der Geister (Rübezahl) f. Orch. Ebd.

Op. 28. Sieben Variationen f. d. Pfte. über ein Thema aus Méhuls Josef. Ebd.

Op. 29. Tre Canzonetti p. Soprano coll' accomp. di P. ò di Chitarra. Prag, Haas.
„Ah, dove siete" — „Ninfe se liete" — „Chi mai vi possa".

Op. 30. Sechs deutsche Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Schlesinger.
Wiedersehen — „Es stürmt auf der Flur" — Unbefangenheit — Minnelied — Reigen — „Sind es Schmerzen".

Op. 31. Drei Duette f. 2 Sopranstimmen mit Pfte. Ebd.
„Mille volte" — „Va, ti consola" — „Se il mio ben".

Op. 32. Grand Concerto. Es-dur. No. II. p. l. P. av. Orch. Ebd.

Op. 33. Sieben Variationen f. Klar. mit Pfte. über ein Thema aus „Silvana". Berlin, Schlesinger.

Op. 34. Großes Quintett für Klar., 2 Viol., Viola und Vcll. Ebd.

Op. 35. Andante e Rondo ungarese p. il Fagotto princ. con gran Orch. Ebd.

Op. 36. Hymne. „In seiner Ordnung" von Rochlitz, f. 4 Solost., Chor u. Orch. Ebd.

Op. 37. Musik zu Turandot o. Schiller für Orch. Ebd.

Op. 38. Divertimento assai facile p. la Chitarra ed il P. Ebd.

Op. 39. Große Sonate f. Pfte. As-dur. No. II. Ebd.

Op. 40. Air russe (Schöne Minka) var. p. l. Piano. Ebd.

Op. 41. Leier und Schwert (1. Heft) für 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Gebet während der Schlacht — Abschied vom Leben — Trost — Mein Vaterland.

Op. 42. Leier und Schwert (2. Heft) f. 4 Männerst. Ebd.
Reiterlied — Lützows wilde Jagd — Gebet vor der Schlacht — Männer und Buben — Trinklied vor der Schlacht — Schwertlied.

Op. 43. Leier und Schwert (3. Heft). Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen. Ebd.

Op. 44. Kampf und Sieg. Kantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance u. Waterloo. Für 4 Solost., Chor u. Orch. Ebd.

Op. 45. Concertino f. Horn mit Orch. Leipzig, Peters.

Op. 46. Die Temperamente beim Verluste der Geliebten. Für 1 Singst. mit Pfte. Berlin, Schlesinger.
Der Leichtmütige — Der Schwermütige — Der Liebewütige — Der Gleichmütige.

Op. 47. Sechs Balladen u. Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Die gefangenen Sänger — Die freien Sänger — Ballade — Der Jüngling und die Spröde — Mein Verlangen — Gebet um die Geliebte.

Op. 48. Grand Duo concertant p. Piano et Clar. Ebd.

Op. 49. Große Sonate f. Pfte. D-moll. No. III. Ebd.

Op. 50. Scena ed Aria d'Atalia: „Misera me", f. Sopranst. mit Orch. Ebd.

Op. 51. Scena ed Aria dell'opera Ines de Castro: „Non paventar mia vita", f. 1 Sopranst. mit Orch. Ebd.

Op. 52. Scena ed Aria dell'opera „Elena" di Méhul· „Ah se Edmondo", f. 1 Sopranst. mit Orch. Ebd.

Op. 53a. Scena ed Aria d'Ines de Castro: „Signor, se padre sei", f. Ten. mit 2 Chören u. Orch. Ebd.

Op. 53b. Drei Festgesänge f. 4 Männerst. mit Pfte. Ebd.
Lebenslied am Geburtstage — „Schöne Ahnung ist erglommen" („Schmückt das Haus") — Zwei Kränze zum Annentage.

Op. 54. Sieben Volkslieder (1. Heft) f. 1 und 2 Singst. m. Pfte. Leipzig, Peters.
Die fromme Magd — Quodlibet — Liebeslied — Abschied — Alte Weiber — „Wenn ich ein Vöglein wär" — „Weine, weine, weine nur nicht!"

Op. 55. Sieben Variationen üb. ein Zigeunerlied f. Pfte. Berlin, Schlesinger.

Op. 56. Szene u. Arie z. Cherubinis „Lodoiska" f. Sopr. m. Orch. Ebd.
Op. 57. fehlt im Druck; findet sich aber in Webers Verzeichnis dem zweiten op. 53, Festgesänge f. 4 Männerst., beigegeben.
Op. 58. Jubelkantate zur Feier des 50jähr. Regierungsantrittes Friedrich Augusts I. v. Sachsen, f. 4 Solost. u. vierst. gemischten Chor mit Orch. Berlin, Schlesinger.
Op. 59. Jubel-Ouvertüre (zur gleichen Gelegenheit) f. Orch. Ebd.
Op. 60. Huit pièces p. l. Piano à 4 ms. 2 livr. Ebd.
Moderato — Allegro — Adagio — Allegro — Siciliana — Tema variato — Marcia — Rondo.
Op. 61. Natur und Liebe. Kantate z. Feier d. Augustustages für 2 Sopr., 2 Ten. u. 2 Bässe m. Pfte. Ebd.
Op. 62. Rondo brillante per il Piano. („La gaieté".) Ebd.
Op. 63. Trio f. Pfte., Flöte u. Violoncello. G-moll. Ebd.
Op. 64. Acht Volkslieder (2. Heft) f. 1, 2 u. 3 Singst. m. Pfte. Ebd.
„Mein Schatzerl' ist hübsch" — Mailied — Heimlicher Liebe Pein — Gelahrtheit — Abendsegen — Liebesgruß aus der Ferne — „Ei, wie scheint der Mond" — „Herzchen, mein Schätzchen".
Op. 65. Aufforderung zum Tanz. Rondo brill. f. Pfte. Ebd.
Dasselbe mit Arabesken für den Konzertvortrag bearb. v. Carl Tausig. Berlin, Simrock.
Dasselbe instrument. v. H. Berlioz. Berlin, Schlesinger.
Op. 66. Sechs Lieder und Gesänge für 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Das Veilchen im Tale — „Rosen im Haare" — „Ich denke dein" — Lebensansicht — Die Lethe des Lebens — Wunsch und Entsagung.
Op. 67. fehlt.
Op. 68. Sechs Gesänge f. vierstimm. Männerchor. Ebd.
Turnierbankett — Ermunterung — Freiheitslied — Schlummerlied — Gute Nacht — Husarenlied.
Op. 69. fehlt.
Op. 70. Große Sonate f. Pfte. E-moll. No. IV. Ebd
Op. 71. Sechs Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd.
Triolett — Bach, Echo, Kuß — Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen — Umsonst — Lied der Hirtin — Des Künstlers Abschied.
Op. 72. Polacca brillante per il Pianoforte. E-dur. Ebd.
Dasselbe mit dem Largo der Es-dur-Polonaise op. 21 f. Orch. instrum. u. arrangiert v. Fr. Liszt. Ebd.

Op. 73. Konzert f. Klarinette. F-moll. No. I. mit Orch. Ebd.
Op. 74. Konzert f. Klarinette. Es-dur. No. II. mit Orch. (In Webers Verzeichnis als op. 73 gezählt.) Ebd.
Op. 75. Konzert f. Fagott mit Orch. (In Webers Verzeichnis als op. 74 gezählt.) Ebd.
Op. 76. fehlt im Druck, ist aber in Webers Verzeichnis der G-dur-Messe beigegeben.
Op. 77. fehlt im Druck, ist aber in Webers Verzeichnis dem Freischütz beigegeben.
Op. 78. fehlt im Druck, ist aber in Webers Verzeichnis der Preziosa beigegeben.
Op. 79. Konzertstück f. Pfte. (F-moll) mit Orch. Leipzig, Peters.
Op. 80. Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. Berlin, Schlesinger.
Lied von Klotilde — Sehnsucht — Elfenlied — Schmerz — An Sie — Der Sänger und der Maler.

B. Kompositionen ohne Angabe einer Opuszahl.

Peter Schmoll und seine Nachbarn. Oper in 2 Aufz. von Jos. Türke. Ouvertüre als op. 8 veröffentl. Augsburg, Gombart.
Sechs Ecossaisen f. Fortepiano. Hamburg, Böhme.
Grablied, „Leis' wandeln wir" f. Canto, 2 Ten. u. Baß mit Begl. v. Blasinstrum. Nr. 6 des Nachlasses. Berlin, Schlesinger.
Quintett aus der Oper „Rübezahl". Nr. 4 d. Nachlasses. Ebd.
Romanza siciliana per il Flauto princ. mit Orch. Nr. 2 des Nachlasses. Ebd.
Sinfonia in C. No. I. (In Webers Verzeichnissen als op. 19 bezeichnet.) Offenbach, André.
Sinfonia in C. No. II. Berlin, Schlesinger.
Der erste Ton v. Rochlitz, mit Musik zur Deklamation u. Schlußchor f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. Bonn, Simrock.
Musikalisches Sendschreiben. M. M. v. Weber: „C. M. v. Weber". Bd. I. Leipzig, Keil.
Serenade: „Horch, leise horch!", f. 1 Singst. mit Pfte. od. Gitarre. Morgenblatt 1810, Nr. 7.
Romanze: „Süße Ahnung dehnt den Busen", f. 1 Singst. mit Pfte. „Winterblüten", Bd. 1. Leipzig, Rein. 1810.
Grand Quatuor p. P., Viol., Alto et Velle. Bonn, Simrock.
Rondo alla Polacca f. Ten. mit Orch. in Haydns Oper „Der Freibrief". Nachlaß. Berlin, Schlesinger.

Duett: „Dich an dies Herz zu drücken", f. Sopr. u. Ten. mit Orch. in Haydns Oper „Der Freibrief". Nr. 2 d. Nachlasses. Ebd.

Silvana. Romantische Oper in 2 Akten v. Hiemer. Ebd.

Canzonetta; „Sicchè t'inganni, o Clori", f. 1 Baßst. mit Pfte. (od. Harfe.) Nr. 11 d. Nachl. Leipzig, Peters.

Kanon: „Die Sonate soll ich spielen", f. 3 Singst. Jähns: „C. M. v. Weber in s. Werken". Berlin, Schlesinger.

Canone a tre: „Kanons zu zwei". „Musikal. Hausfreund", 1. Jahrgang. Mainz, Schott.

Rezitativ u. Rondo: „Il momento s'avvicina", f. Sopr. mit Orch. Offenbach, André.

Variationen f. Vell. mit Orch. Nr. 9 d. Nachl. Leipzig, Peters.

„Leck' mich im Angesicht", Kanon f. 3 Singst. Jähns: „C. M. v. Weber in s. Werken". Berlin, Schlesinger.

Abu Hassan. Singspiel in 1 Akt v. Hiemer. Bonn, Simrock.

Adagio und Rondo f. Harmonichord (oder Harmonium) mit Orch. Nr. 15 d. Nachl. Leipzig, Peters.

Romanze (Wiedersehen) f. 1 Singst. mit Pfte. Polyhymnia 1826. Leipzig, Hermann. Nr. 10 d. Nachl.

Schwäbisches Tanzlied f. Sopr., 2 Ten. u. Baß mit Pfte. ad libit. Berlin, Gröbenschütz & Seiler.

Sechs Favorit-Walzer der Kaiserin von Frankreich, Maria Luise, f. Pfte. Leipzig, Kühnel.

„Zu dem Reich der Töne schweben", Kanon f. 4 Singst. Volkskalender v. Gubitz. Berlin, 1862.

„Scheiden und Leiden", Kanon f. 4 Singst. Jähns: „C. M. v. Weber in s. Werken." Berlin, Schlesinger.

Dreistimmige Burleske: „Drei Knäbchen". Nohl, Musiker-Briefe. Leipzig, Dunker & Humblot.

„Deutscher". Original-Walzer f. Orch. Berlin, Trautwein.

„Wer stets hinter 'n Ofen kroch", f. Bar. mit dreistimm. Männerchor u. Orch. Für Gubitz' Festspiel: „Lieb u. Versöhnen od. die Schlacht bei Leipzig". Berlin, Vereinsbuchhandlung.

„Wie wir voll Glut", f. Ten. mit Orch. Für d. vorgen. Festspiel. Ebd.

Romanze: „Ein König einst gefangen saß", f. 1 Singst. mit Gitarre. Für Castellis Diana v. Poitiers. Berlin, Schlesinger.

„Hold ist der Chanenkranz", zum Festspiel: „Der Weinberg an der Elbe" v. Kind. Bei Vermählung d. Prinz. Maria Anna Caroline v. Sachsen mit dem Erbgroßherzog v. Toscana. Für vier

gem. Solo- u. Chorst. m. Orch. Nr. 14 d. Nachl. Leipzig, Peters.

Romanze: Alcanzor u. Zaide. Für 1 Singst. mit Git. zu Kinds „Nachtlager v. Granada". Nachlaß. Dresden, Friese.

Missa sancta. Es-dur. No. I. Für 4 Solostimm. u. vierstimm. gem. Chor. (Sanctus achtstimm.) mit Orch. (In Webers Verzeichnis als op. 75 gezählt, welche Zahl das Fagott-Konzert trägt.) Paris, Richault.

„Sei gegrüßt, Frau Sonne." Zweist. Lied f. Ten. u. Baß zu Holbeins „Die drei Wahrzeichen". Nachlaß. Dresden, Friese.

Missa sancta. G-dur. No. II. Für 4 Solost. u. vierstimm. Chor mit Orch. Zur 50jähr. Jubelhochzeit des sächs. Königspaares. (In Webers Werkverzeichnis als op. 76 gezählt.) Wien, Haslinger.

Doppelkanon ohne Text f. 4 Singst. Spohrs Selbstbiographie, B. II.

Der Freischütz. Romant. Op. in 3 Aufz. Text v. Fr. Kind. (In Webers Verzeichnis als op. 77 gezählt.) Berlin, Schlesinger. Dazu Rezitative f. die große Oper in Paris komp. v. H. Berlioz. Paris, Brandus.

Preziosa. Schauspiel in 4 Akt. von P. A. Wolff, mit Musik. (In Webers Verzeichnis als op. 78 gezählt.) Berlin, Schlesinger.

Das Licht im Tale. Ballade f. 1 Singst. mit Pfte. Beckers Taschenbuch z. gesell. Vergnügen. 1823.

Eurhanthe. Große heroisch-romant. Oper in 3 Aufz. Dichtung v. Helmina v. Chezy. (In Webers Verzeichnis als op. 81 gezählt.) Berlin, Schlesinger.

„Elle était simple et gentilette". Romanze f. 1 Singst. mit Pfte. Paris, Richault.

Schützenweihe. Lied f. 4 Männerst. mit Pfte. ad libit. Melodien zu Weiterhausens „Liederbuch f. deutsche Krieger u. deutsches Volk". 2. Aufl. Darmstadt.

Oberon. Romant. Oper in 3 Akten. N. d. engl. Originaltext des J. R. Planché, deutsch v. Th. Hell. Berlin, Schlesinger.

Marsch f. Harmonie-Musik od. großes Orch. mit Chor. Nr. 8 u. 13 des Nachlasses. Leipzig, Peters.

Gesang der Nurmahal aus Thomas Moores Lalla Rookh: „From Chindara's warbling fount I come" f. 1 Sopranst. m. Pfte. Von Moscheles herausgegeben.

Kantate: „Auf hinaus ins frische Leben" (ursprüngl. „Du bekränzend unsre Laren") für 4 Solost. u. 4st. gem. Chor m. Pfte. mit umge-

dichtetem Text herausg. v. Carl Banck. A. d. Nachlaß. Leipzig, Kistner.

Die drei Pintos. Kom. Oper in 3 Akt. v. Th. Hell. A. d. Nachl. Ergänzt v. G. Mahler. Leipzig, Kahnt Nachfolger.

II. Bearbeitungen.

Klavierauszug der Oper „Samori" v. Vogler. Wien, Mollo & Co.

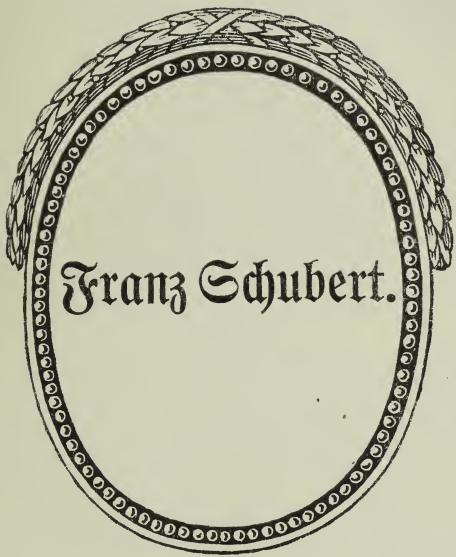
Zehn schottische Nationalgesänge, mit Vorspielen, Gesangsbegl. und Nachspielen f. Flöte, Viol., Vcll. u. Pfte. versehen. Leipzig, Probst.

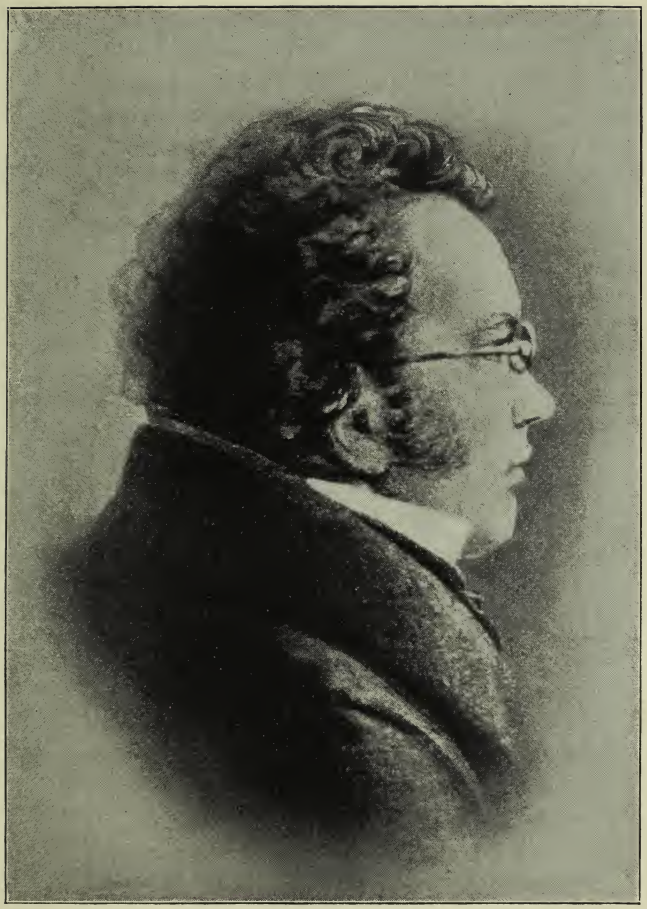
III. Schriften und Briefe.

Hinterlassene Schriften, herausgeg. v. Th. Hell. 3 Bde. Dresden, Arnoldische Buchhandlung. 1828. Erneut herausgeg. von Max Maria v. Weber als Bd. III seiner Weber-Biographie. Leipzig, Keil. 1864—66. Beide Ausgaben enthalten nur eine Auswahl. Dagegen gibt Dr. Georg Kaisers kritische Ausgabe „Sämtliche Schriften". Berlin, Schuster & Löffler. 1908.

Briefe an Carl v. Brühl, herausgeg. v. Georg Kaiser. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1911.

Sämtliche Briefe werden, von Dr. Georg Kaiser in 2 Bdn. herausgegeben, ebenda erscheinen.


Franz Schubert.



Franz Schubert

Original aus dem Besitz von Franz von Schober.

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Es ist eine häufig laut werdende, nur zu berechtigte Klage, daß der Genius hienieden rauhe Bahnen wandele, und vornehmlich unserem Volke ist der Vorwurf nicht erspart geblieben, daß es seinen größten Geistern meist erst nach ihrem Tode den Dank und die Anerkennung darbringe, die es den Lebenden vorenthielt. Weniger aber hat kein anderer unsrer großen Musiker von der Gunst und Teilnahme seines Volkes erfahren, kärglicher haben Glück und Sonnenschein keinem ihre Gaben zugemessen, als Franz Schubert. „Wie der Vogel in der Luft", sagt Liszt, „lebte er in der Musik und sang dabei Engelweisen." Doch keins der Güter, die das Schicksal seinen Lieblingen in den Schoß wirft, weder Gold, noch Ruhm, noch Liebesglück ward ihm zuteil. Der Beifall der Menge und die Gunst der Großen dieser Erde dankten ihm nicht für seine Wundergaben. Arm und unbeachtet ging er, der Tönereiche, durchs Leben. Nur sich selbst zur Lust sang er, weil er nicht anders konnte, bis der Tod dem Unermüdlichen Schweigen gebot und die Welt ihn verlor, noch bevor sie wußte, was sie in ihm besessen. Heute freilich, wo sein Name in aller Herzen, seine Lieder in aller Munde leben, wo wir stolzen Blickes auf sein reiches Vermächtnis schauen, als auf einen uns längst gesicherten unveräußerlichen Besitz, bedenken wir kaum, daß jedes einzelne der nahezu neunzig Jahre, die seit seinem frühen Tode verflossen, daran mitwirken mußte, uns den Wert dieses Besitzes ins Bewußtsein zu bringen, ja diesen Besitz selbst erst zum großen Teil ans Licht zu fördern. Jahr um Jahr hob man neue Schätze aus seinem Nachlaß. Doch erst seit uns in der monumentalen Gesamtausgabe

seiner Werke, die wir Breitkopf und Härtel in Leipzig danken, die ganze Summe seines kurzen künstlerischen Tagewerks vor Augen liegt, vermögen wir die Größe dieser Erbschaft völlig zu ermessen.

„Wenn Fruchtbarkeit," sagt Robert Schumann, „ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eins der größten." Aber mehr als die Menge hat ihn die Bedeutung seiner Gaben neben unsre besten und größten Tondichter gestellt. Romantiker vom reinsten Wasser, wie sich dies schon durch das subjektivere Wesen, das häufig fühlbare Übergewicht des Ideellen über das Formelle bei ihm kund gibt, trägt er doch auch manches vom Klassiker an sich. Die lautere Naivetät seines Schaffens, die kristallhelle Klarheit seiner Gebilde, ihre Leichtigkeit und Freiheit von allem Erdendrucke gemahnen an die heitere Ruhe klassischer Gestaltungsweise und lassen es nicht vergessen, daß seine Jugend mit dem goldnen Zeitalter der Tonkunst zusammenfiel. Darf man ihn doch als Liederkomponist als den letzten der großen Wiener Meister bezeichnen, in deren Werken sich Fülle des Geistes mit sinnlicher Schönheit zu vollkommener Harmonie verband.

Überblicken wir die erstaunliche Anzahl seiner Schöpfungen, so gewahren wir keine Kunstart, von der höchsten herab bis zur geringsten, der er nicht die Spuren seines Genius aufgedrückt hätte. Einige seiner Kompositionen für Kammermusik und seine Symphonien in H-moll und C-dur behaupten eine bleibende Stelle unter den Meisterwerken unserer Musikliteratur. Seine eigenste Sphäre aber bleibt das Lied; als Schöpfer desselben im neueren Sinne hat er seine höchste Bedeutung gewonnen. Schubert war der Erste, der, während seine Vorgänger und Zeitgenossen das Lied mehr objektiv behandelten, dasselbe aus der Form des Allgemeinen loslöste und es individualisierte, indem er es nach Form und Ausdruck neu ge-

staltete. In dieser Beziehung durfte ihn Louis Köhler als den Lieder-Beethoven bezeichnen*). Seine kunstgeschichtliche Mission wies ihn auf Entwicklung einer Kunstform hin, die nicht wie die anderen Musikgattungen von den großen klassischen Meistern bereits zur Vollendung geführt worden war. Die Voraussetzungen zu einem musikalischen Liederfrühling hatten sich erfüllt. Einen Blütenreigen ohne Ende hatte die lyrische Poesie unseres Vaterlandes im Anschluß an Goethe hervorgezaubert, der nur der Wiedergeburt in Tönen zu harren schien. Andrerseits war das geistige und technische Wesen des begleitenden Instrumentes, dank Beethoven, der dem Klavier seine unsterblichen Sonatendichtungen anvertraut hatte, inzwischen zur Genüge ausgebildet worden, um das gesungene Wort durch den vollen Reichtum der Harmonie und Figuration zu unterstützen. So brauchte Schubert sich nur der vorgefundenen Errungenschaften zu bemächtigen, brauchte im Grunde nur an Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte" anzuknüpfen, um eine neue lyrische Phase in der Entwicklung der Tonkunst einzuleiten.

Der Instinkt des Genies, nicht Reflexion leitete ihn bei Erfassen seiner künstlerischen Aufgabe. Dank einer unglaublich üppigen Einbildungskraft über einen Melodienschatz verfügend, dem sich an Unversieglichkeit kaum ein andrer als der Mozarts vergleichen läßt und dessen Reize eine überaus aparte Harmonik noch erhöhte, strömten seine Lippen über von Liedern ohne Ende. Was die Menschenbrust bewegt an Lust und Leid, das klingt er in Tönen aus. Eine unendliche Mannigfaltigkeit an Stimmungsnüancen, die ganze Skala der Gefühle, vom Lächeln der Freude bis zum Ausbruch der Verzweiflung, steht seiner

*) „F. Schubert Leben und Schaffen". Mus. Zentralblatt II. Nr. 12 u. ff.

Tonsprache zu Gebote, und er bannt sie in den engen Rahmen des Liedes. Was Wunder, zumal die Kunstgattung, der er seine Pflege vorzugsweise widmete, eine spezifisch deutsche ist, daß seine Lieder vor allem ihn zum Liebling des deutschen Volkes machten, das ihm vor andern den Ruhm des liederreichsten Volks der Erde dankt? Volkstümlicher als er ist kein andrer Liedermeister geworden. Oder wer nennt ein Kunstlied, das sich an Popularität dem „Erlkönig" oder dem „Wanderer", dem „Ständchen" oder den „Müllerliedern" vergleichen dürfte?

Stand auf instrumentalem Gebiet unter seinen Zeitgenossen noch ein Höherer, Gewaltigerer, ob auch kein Geringerer als Beethoven über ihm, im Bereich des Liedes erklomm er höchste Höhen. Wohl neben, doch nicht über ihm sind die Meistersänger, die nach ihm kamen: Schumann, Franz, Brahms und in neuester Zeit Hugo Wolf zu nennen. Die reichste, ursprünglichste Musiknatur unter ihnen, der echteste Sänger von Gottes Gnaden war ohne Zweifel der Erstgeborene. Im Gegensatz zu ihm, dem das rein Musikalische als das Wesentlichste galt, rückten seine Nachfolger, moderner Bildung und poetisierender Neigung gemäß, die poetische Intention mehr in den Vordergrund, und ihre musikalische Auslegung des Dichterwortes empfing ein subjektiveres Gepräge. Ihrer reflektierenden Art gegenüber tritt seine naive Unmittelbarkeit ins hellste Licht. Mit ihm aber, so scheint es, kam der Tonkunst die Naivetät für lange abhanden. Bei ihm ist nichts reflektiert. Sich selber fast unbewußt, entquoll ein unaufhaltsamer Strom von Melodie seinem Innern. Absichtslos und selbstgenügsam, geräuschlos und still wie die Natur selbst, waltete schaffend sein Genius. Still und geräuschlos, selbstgenügsam wie sein Wirken stellt sich auch sein äußeres, sein persönliches Leben der Betrachtung dar.

Als schlichter Eltern Kind kam Franz Schubert am

31. Januar 1797 in Wien auf die Welt*). Sein Vater, der Abkömmling eines Bauerngeschlechts aus Österreichisch-Schlesien, der sich in der Hauptstadt der Monarchie zu einem tüchtigen Schulmann gebildet hatte, leitete in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund die zur Pfarre Lichtental gehörende Schule „Zu den heiligen vierzehn Nothelfern". Seit seinem neunzehnten Lebensjahre schon mit Elisabeth Fitz aus Schlesien, einer ehemaligen Köchin, verheiratet, wurde er in dieser Ehe mit vierzehn Kindern, unter denen Franz der vierte Sohn war, beschenkt. Dieser für die beschränkten Verhältnisse eines armen Schulmeisters ohnehin verhängnisvolle Familiensegen aber vermehrte sich noch um fünf Kinder, als er nach dem Tod seiner Gattin 1813 ein zweites Ehebündnis mit einer Wiener Fabrikantentochter schloß. Das gesamte Jahreseinkommen des Familienoberhauptes belief sich, laut Dr. Max Friedländers im Nachstehenden mannigfach benutzten „Beiträgen zur Biographie Franz Schuberts"**), auf nicht mehr als etwa 400 fl. österreichischer Währung, d. i. nach unserm Gelde 700 Mark. So waren Mangel und Sorge die unausbleiblichen Gäste des Hauses, darin Franz Schubert aufwuchs, wie sie ihn beharrlich begleiteten bis an sein frühes Grab. Von seinem sechsten Jahre an ließ ihn der Vater die Schule besuchen. Er zeichnete sich, dessen Mitteilungen zufolge, bald als der erste unter seinen Mitschülern aus.

Auch sein früh zutage tretendes musikalisches Genie fand seitens des Vaters zunächst bereitwillige Förderung. Er selber brachte, gemeinsam mit seinen ältesten Söhnen

*) Sein unscheinbares Geburtshaus auf der Nußdorfer Straße — es trägt jetzt die Nummer 54 und ist durch eine Gedenktafel und eine überaus armselige Miniaturbüste des Liederfürsten kenntlich — wurde 1908 von der Stadt Wien angekauft, um samt Hof und Gärtchen erhalten zu bleiben.

**) Als Manuskript gedruckt. Berlin, Haack.

Ignaz und Ferdinand, dem jüngsten die Elementarkenntnisse im Klavier- und Violinspiel bei. Dann übernahm der regens chori Michael Holzer dessen musikalische Weiterführung. Dabei waren die Fortschritte des Knaben so staunenerregend, daß der Lehrer mit Rührung versicherte, einen solchen Schüler noch niemals gehabt zu haben.

„Er hat die Harmonie im kleinen Finger!" rief Holzer begeistert aus, als er Franz einmal ein gegebenes Thema durchführen hörte. Elf Jahre alt, genoß der Kleine als tüchtiger Sopransänger und Violin- und Bratschenspieler, ja als gelegentlicher Organist auf dem Chor der Lichtentaler Pfarrkirche in der Nachbarschaft schon einer gewissen Berühmtheit. Im Oktober 1808 aber wurde ihm nach trefflich bestandener Prüfung die erwünschte Aufnahme als Sängerknabe in die von Salieri geleitete kaiserliche Hofkapelle und damit zugleich ein Stiftsplatz im Wiener Stadtkonvikt zuteil. Dieses von Mönchen beaufsichtigte Institut bot seinen Zöglingen, neben dem vom benachbarten Universitäts-Gymnasium gewährten wissenschaftlichen Unterricht, Kost und Wohnung dar, wenn freilich auch in so unzulänglicher Weise und unter so strenger klösterlicher Zucht, daß Schubert dasselbe als „Gefängnis" bezeichnet. Dagegen öffnete sich ihm hier eine seinem Talent förderliche praktische Schule. Durch die Mitwirkung bei der sonn- und festtägigen Kirchenmusik in der Hofburgkapelle, wie durch die täglich stattfindenden Übungen im Orchester- und Quartettspiel, bei denen er sich bald an der ersten Violine, bald auch am Dirigentenpult betätigte, bildete sich sein Tonsinn an den Werken der besten Meister. Bewegten ihn, nach den Mitteilungen seines Freundes und Konviktgenossen Josef von Spaun*), die Adagios der Haydnschen

*) „Erinnerungen an F. Schubert", zum ersten Mal vollständig

Symphonien auf das innigste, ja meinte er in Mozarts G-moll-Symphonie die Engel singen zu hören, so galt sein höchstes Entzücken doch den Werken Beethovens, des Tonheros, zu dem er lebenslang als zu seinem höchsten Ideal emporschaute. Obendrein gewährte ihm das Konvikt die Möglichkeit, seine eigenen jugendlichen Erzeugnisse zur Aufführung zu bringen. Schon komponierte er ja nach Herzenslust. Als dreizehnjähriger Knabe hatte er sich bereits in der Stille in allen Gattungen seiner Kunst versucht — Versuche, die später von ihm vernichtet wurden — und nie kehrte er an Ferientagen im Elternhause ein, ohne für die von Vater und Brüdern mit ihm betriebenen „Hausmusiken" ein neues Streichquartett in Bereitschaft zu haben. Dabei erwies sich der Jüngste unter ihnen als der musikalisch Empfindlichste, der die Fehler der andern gewissenhaft rügte und verbesserte. „Herr Vater, da muß etwas gefehlt sein!" bemerkte er schüchtern hinter seinem Violapult hervor, wenn jenem etwas Sterbliches passierte, und seine Belehrung wurde, wie es heißt, ohne Widerrede hingenommen.

Schamrot und scheu bekannte er sich mit Vortrag eines Menuetts eigner Erfindung Spaun gegenüber einmal zu seinen im Konvikt bisher nur im geheimen geübten kompositorischen Neigungen. Als er dem Freund ein andermal ein paar von ihm in Musik gesetzte Klopstockſche Lieder vorsang und auf seine Frage: „Glauben Sie wirklich, daß aus mir etwas werden wird?" die Versicherung empfing, er sei schon jetzt recht viel, gab er zur Antwort: „Ich glaubte auch schon, es könnte etwas aus mir werden — aber wer vermag nach Beethoven etwas zu machen?"

Ungehindert durfte er sich seinem Schaffensdrang über-

veröffentlicht von La Mara: „Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt." Breitkopf & Härtel 1892. Desgl. weiteres „Aus Spauns Familienchronik". Signale 1891, Nr. 50.

lassen, seit ihn die Freigebigkeit des hilfreichen Spaun ries-weise mit dem unentbehrlichen Notenpapier versorgte, das sich selbst anzuschaffen ihm seine Armut verwehrte. Als einer der Erstlingsversuche vom Jahre 1810 ist eine große vierhändige Phantasie: die sogenannte „Leichenphantasie" bekannt geworden, zu der ihn Schillers Gedicht, das er auch als Lied komponierte, angeregt hatte. Sie zeigt, ebenso wie ein Lied „Der Vatermörder", das er „seinen geliebten Eltern zu Weihnachten 1811" widmete, des Knaben selt-same Vorliebe für gruselige Stoffe. Das erste seiner Lieder „Hagars Klage", in dem sich bereits ein bewußtes Streben nach Wahrheit des Ausdrucks verrät, kam durch einen glücklichen Zufall vor Salieris Augen und bestimmte diesen, dem jungen Musikgenie im Hoforganisten Ruzicka einen besonderen Kompositionslehrer zuzuweisen. Aber schon nach der zweiten Stunde erklärte auch der vortreffliche neue Meister: „Dem kann ich nichts lehren, der hat's vom lieben Gott gelernt!" So übernahm denn Salieri im Juni 1812 in höchsteigener Person die weitere Ausbildung dieses ungewöhnlichen Schülers.

Da Schubert noch nie eine Oper gehört hatte, bot Spaun ihm während der Ferien auch dazu Gelegenheit. Bei den bescheidenen Mitteln, über die er verfügte, mußten die Freunde freilich — so erzählt er — „ihr Hauptquartier im fünften Stock aufschlagen". „Die Schweizerfamilie" von Weigl, Cherubinis „Medea", „Johann von Paris", „Aschenbrödel" usw. entzückten Franz; „glühend verließ er immer das Theater. Über alles aber ergriff ihn ‚Iphigenia auf Tauris' von Gluck." Auch „Fidelio" lernte er kennen und lieben. Die auf der Bühne gewonnenen Ein-drücke forderten ihn selbst zu dramatischem Gestalten auf, und nachdem Salieri dem sechzehnjährigen Jüngling gesagt hatte, er könne nun schon eine Oper schreiben, blieb er eine Zeit lang vom Unterricht weg, um dem erstaunten Maestro

sodann die Partitur einer dreiaktigen Oper: „Des Teufels Lustschloß“ (von Kotzebue) vorzulegen.

Nach fünfjährigen Studien verließ Schubert Ende Oktober 1813 das Konvikt und kehrte in das Elternhaus zurück. Um der Militärpflicht zu entgehen und wohl mehr noch, um sich dem Gebot seines Vaters gehorsam zu zeigen, trat er als Hilfslehrer in dessen Elementarschule ein. Kindern die Anfangsgründe im Lesen, Schreiben und Rechnen beizubringen, das war nun drei Jahre lang das Los eines Genies, das im Jahre 1814 bereits ein Lied wie „Gretchen am Spinnrad“, 1815 den „Erlkönig“ zu schaffen vermochte. Unter härtesten Kämpfen nur verstand sich Schubert zu einem Beruf, dessen bleierner Druck seiner nach Freiheit dürstenden Künstlerseele unerträglich dünkte. Doch weichen, passiven Naturells, wenig tatkräftig, wie er war, nahm er den Kampf mit den Verhältnissen nicht auf, er unterwarf sich ihnen. Welches Märtyrertum mochten diese Jahre für ihn umschließen! Und dennoch, selbst in aller Nüchternheit und Enge, unter allem Druck und Zwang seines äußeren Lebens schöpfte sein Genius aus reichem Born und trank nie versiegende Fülle und ewiges Genügen. Gewiß war Schubert nichts weniger als ein Idealist, auch nicht was die Welt einen Träumer nennt. Der stillen Weise süßer Träumerei, wie wir sie an Schumann und Chopin kennen, begegnen wir bei ihm nirgends. Das schwelgende Versinken in Träume ist ein Produkt jüngerer, selbstsüchtigerer Tage, von dem die klassische Welt nichts weiß, in der Franz Schubert geboren ward. Sein Wesen haftete am Natürlichen, ein realer, kräftiger Pulsschlag durchströmte dasselbe und ließ sein gesundes Sinnenleben sich nicht verlieren in schattenhaften Traumgebilden. War er doch das echte Kind Wiens, seiner schönen Vaterstadt, deren Wesen und Natur er wie kein anderer zu tönendem Ausdruck brachte. Die naive Lebenslust, die leichtlebige

natürliche Art, der liebenswürdige Mutterwitz, die Gemütswärme und Phantasiefülle, die den Wiener charakterisieren, finden in seinen goldnen Melodien ihren treuen Widerhall. So haben seine Schöpfungen sich nicht losgelöst vom Boden der Wirklichkeit, irdischer Schmerz und irdische Freude atmen in ihnen und ergreifen uns mit der unwiderstehlichen Macht der Wahrhaftigkeit. Wie seinem Leben freilich das Mißgeschick ein treuerer Gefährte war als das Glück, so sind ihm aus tränenreicher Saat auch die Mehrzahl seiner unvergänglichsten Gebilde aufgegangen. Keine Spur ist bei ihm von der nervösen Reizbarkeit, der wir so häufig bei Musikern begegnen. Es ist ein gesunder, kein kranker, selbstgeschaffener Schmerz, der durch seine Weisen hindurch klingt. Seine Natur war zu einfach und schlicht, um sich grübelnd in sich selber zu vertiefen. Er war nicht zum Denker geboren, und der einfache Bildungsgang, den er durchschritt, hat ihn nicht dazu werden lassen. Das Maß einer gewöhnlichen Durchschnittsbildung seiner Zeit, nicht mehr und nicht weniger war sein Teil. Seine Studien reichten, nach seines Freundes Bauernfeld Zeugnis, kaum über das Gymnasium hinaus, und er blieb sein kurzes Leben hindurch Autodidakt. Wie er in seinem Fache aber die Meister und Muster kannte, war er auch in der Literatur — seine charakteristische Auffassung und Wiedergabe der verschiedenen Dichterindividualitäten beweist es — keineswegs unbewandert. Nur der Dichter kann den Dichter so verstehen. Freilich nicht Worte, sondern Töne waren seine natürlichste Sprache, und wenn sich in den uns vereinzelt erhaltenen Tagebuchfragmenten (von 1816 und 1824), Gedichten und Briefen eine gewisse Ungelenkigkeit des Ausdrucks bemerkbar macht, so ist seine melodische Beredsamkeit um so überströmender. Wo haben die Leichtigkeit und Massenhaftigkeit seines Schaffens in der Geschichte der Tonkunst ihresgleichen? Phantasiebegabt

bis zum Überfluß, einer strengen methodischen, ihm Maß und Selbstkritik anbildenden Zucht entbehrend, wie sie beispielsweise Mozart und Mendelssohn geleitet, vollzog sich seine künstlerische Entwicklung nicht wie bei jenen in stetigem harmonischen Fortschreiten, sondern rasch und unaufhaltsam. Gelangten demgemäß jene in aller Frühe zu großer formeller Meisterschaft, so daß ihre ersten Werke mehr von der Freude am Spiel mit Formen als von einem individuellen Inhalt erzeugt zu sein scheinen, so macht sich bei Schubert vielmehr zeitig eine Fülle des Gehaltes geltend, die nur langsam und allmählich der knappen Form sich fügt. Seinen quellenden Melodienreichtum den Formenschranken anzupassen, wurde ihm außerhalb des Liedes immerdar sauer, und die ihm abgehende Beherrschung seines Genies blieb der einzige Mangel seines wunderbar reichen künstlerischen Wesens.

Wohl hat Salieri, bei dem Schubert auch nach seinem Abgang vom Konvikt seine Studien bis 1817 fortsetzte, zum Teil die Verantwortung dafür zu tragen. Überhaupt kann man nicht behaupten, daß er der rechte Lehrer für ihn gewesen sei. Verlangte er doch, wie Spaun erzählt, von ihm, daß er sich nicht mehr mit der barbarischen deutschen Sprache befasse, sondern italienische Gedichte in Musik setze — eine Forderung, die sein Schüler damit beantwortete, daß er in seinem kurzen Leben mehr denn 600 deutsche Lieder komponierte. Nichtsdestoweniger legte Schubert so ersichtlichen Wert auf den Unterricht des seiner Zeit hochberühmten Meisters, daß er sich bei vier Werken auf dem Titelblatt den „Schüler des Herrn von Salieri“ nennt. Auch dieser war stolz auf seinen Jünger und als derselbe im Jahre 1814, bei Gelegenheit des hundertjährigen Jubiläums der Lichtentaler Pfarrkirche, eine für diesen Zweck geschriebene Messe (in F) unter persönlicher Leitung zur Aufführung brachte, umarmte er ihn nach be-

endeter Feier hocherfreut mit den Worten: „Franz, Du bist mein Schüler, der mir noch viel Ehre machen wird!“

Zeigen Schuberts erste Symphonien (in D und B) aus den Jahren 1813 und 1814 ihn neben anderen Arbeiten noch derart im Banne seines großen Vorbildes Beethoven, daß es darin zu direkten Anklängen an ihn kommt, so gewahren wir unter der reichen, künstlerischen Ausbeute des nächstfolgenden Jahres 1815 eine Tondichtung, die für seine erlangte Reife und Eigenart, wenigstens auf dem ihm eigensten Gebiete, beredt genug zeugt: den „Erlkönig“. Über dessen Entstehung berichtet Spaun: „An einem Nachmittage ging ich mit Mayrhofer zu Schubert, der damals bei seinem Vater auf dem Himmelpfortgrunde wohnte. Wir fanden Schubert ganz glühend, den Erlkönig aus dem Buche laut lesend. Er ging mehrmals mit dem Buche auf und ab, plötzlich setzte er sich, und in der kürzesten Zeit, so schnell man nur schreiben kann, stand die herrliche Ballade auf dem Papier. Wir liefen damit, da Schubert kein Klavier besaß, in das Konvikt, und dort wurde der Erlkönig noch denselben Abend gesungen und mit Begeisterung aufgenommen. Der alte Hoforganist Ruzicka spielte ihn dann selbst ohne Gesang in allen Teilen aufmerksam und mit Teilnahme durch und war tief bewegt über die Komposition. Als einige eine mehrmals wiederkehrende Dissonanz ausstellen wollten, erklärte Ruzicka, sie auf dem Klavier anklingend, wie sie hier notwendig dem Text entspreche, wie sie vielmehr schön sei und wie glücklich sie sich löse.“ Es war dies die scharf dissonierende kleine Sekunde bei „Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!“, die mit Recht als charakteristisches Wahrzeichen des sich auf dem Gebiet des Liedes oder der Ballade vollziehenden Fortschritts bezeichnet werden konnte.

Was der Tonkunst innerhalb der Schranken des Liedes an Gewalt dramatisch-dämonischen Ausdrucks verliehen ist,

hier erscheint es zu hinreißender Wirkung gebracht. Eine neue Weise, wie sie nie zuvor im Lied erklungen, wird hier zum erstenmal angeschlagen. Mögen puritanische Kunstrichter immerhin ob des Zwiespalts zwischen der nordisch herben Einfachheit der Goetheschen Ballade und der südlich blühenden Sinnlichkeit der Musik rechten, die unwiderstehliche Macht dieser genialen Tonsprache wird doch allezeit der ästhetischen Bedenken spotten. Hat nicht auch die Erfahrung der Theorie Unrecht gegeben? Wie kein anderes von Schuberts Liedern trug der Erlkönig seinen Namen in die Welt hinaus und erweckte ihm allerwärts begeisterte Freunde und Verehrer. Nur zum Herzen des Dichters fand diese wundervolle Musik nicht so bald ihren Weg.

Um seinen schüchternen Freund mit Goethe in Verbindung zu bringen, sandte Spaun im April 1817 eine Anzahl von dessen Vertonungen Goethescher Gedichte an den Olympier in Weimar, mit der Bitte, sie ihm „in Untertänigkeit weihen zu dürfen". Aber eine Antwort darauf erfolgte ebensowenig als auf ein zweites direktes Schreiben Schuberts vom Jahre 1825, das die Goethe gewidmeten Lieder: „An Schwager Kronos", „An Mignon" und „Ganymed" begleitete. Dasselbe lautet:

„Euer Exzellenz!

Wenn es mir gelingen sollte, durch die Widmung dieser Komposition Ihrer Gedichte meine unbegrenzte Verehrung gegen Ew. Exzellenz an den Tag legen zu können, und vielleicht einige Beachtung für meine Unbedeutenheit zu gewinnen, so würde ich den günstigen Erfolg dieses Wunsches als das schönste Ereignis meines Lebens preisen.

Mit größter Hochachtung

Ihr ergebenster Diener

Franz Schubert m. p."

Leider sollte dies erhoffte „schönste Ereignis seines Lebens“ den sich so unterwürfig vorstellenden großen Tonmeister nicht erfreuen. Während Goethe für die am selben Tag eintreffende Sendung der ihm zugeeigneten Erstlingsquartette seines Lieblings, des sechzehnjährigen Mendelssohn, die herzlichsten Dankesworte fand, hatte er für Schuberts geniale Tonspende nur eine karge Erwähnung in seinem Tagebuch übrig. Von Zelterschen und Reichardtschen Einflüssen befangen, fehlte dem Dichterfürsten das Verständnis für eine musikalische Lyrik unvergleichlich höheren Stils. Nur der unwiderstehlichen Vortragsgewalt einer Schröder-Devrient gelang es, ihm noch kurz vor seinem Hingange (1830) die ihm bis dahin fremd gebliebene Bedeutung von Schuberts „Erlkönig“ zu erschließen. Aber der ihn gesungen, lag nun schon im Grabe. Es gehört zur Tragik in Schuberts Leben, daß er, der nach Spauns Worten, „Goethes Dichtungen wesentlich seine Ausbildung zum deutschen Sänger verdankt“, er, der ihnen ins innerste Herz schaute, um ihnen ein verklärendes musikalisches Leben zu leihen, für seine begeisterte Hingabe vom Dichter selbst nur kalte Ablehnung erfuhr. Zählen doch seine Kompositionen Goethescher Gesänge, deren wir über achtzig besitzen, — es sei nur an „Rastlose Liebe“, „Gretchen am Spinnrad“, Mignons „So laßt mich scheinen“, „Wanderers Nachtlied“, „Suleika“, „Haideröslein“ erinnert — zu seinen unvergänglichsten Meistertaten.

Das Geburtsjahr des „Erlkönig“ (1815) war das fruchtbarste in Schuberts Leben. Es sah zwei Messen und andere Kirchenwerke, eine Symphonie, zahlreiche Klavierkompositionen — darunter vier Sonaten — sowie sieben Opern und Singspiele („Der vierjährige Posten“, „Fernando“, „Claudine von Villabella“, „Die beiden Freunde von Salamanca“, „Der Spiegelritter“, „Der

Minnesänger" und „Adraſt") und über 130 Lieder entſtehen. Von letzteren, unter denen die herrlichen „Geſänge Oſſians" hervorragen, entfallen allein 45 auf Goetheſche Gedichte. Mit einer Reihe Balladen, wie Schillers „Bürgſchaft" und anderen, brachte der junge Tonſetzer dem mit Vorliebe dem Epiſchen zugewandten Zeitgeſchmack ſeinen Tribut dar. Zumſteegs Balladen, die ihn, wie Spaun erzählt, „aufs tiefſte ergriffen", und die nicht ohne Einfluß auf ihn blieben, mögen ihn dazu veranlaßt haben. Von den genannten Opernpartituren ſollte bei ſeinen Lebzeiten keine einzige das Licht der Lampen erblicken. Erſt 1896 gelangte „der vierjährige Poſten" in Dr. Robert Hirſchfelds Bearbeitung in Dresden, ſowie 1897 zur Schubertfeier in Wien zu flüchtigem glückloſen Bühnendaſein. Schubert huldigte der dramatiſchen Muſe lebenslang mit viel Beharrlichkeit und wenig Erfolg. Die Bühne hat ſich Zeit ſeines Lebens ſowohl, als mit geringen Ausnahmen auch nach ſeinem Tode, ſeinen größeren dramatiſchen Werken verſchloſſen, und nur die beſcheidenſten ſeiner diesbezüglichen Leiſtungen, die ſich ausſchließlich auf das Melodrama und Singſpiel beſchränkten, war es ihm vergönnt, je aufgeführt zu ſehen. Des Vorteils eines praktiſchen Studiums, der Möglichkeit Erfahrungen zu ſammeln und ſie weiterhin zu verwerten, ging er damit verluſtig. Ob aber der große Liedermeiſter, deſſen dramatiſche und ſymphoniſche Verſuche nach Liſzts Ausſpruch nur als akzeſſoriſch in ſeiner arbeitsreichen Laufbahn zu betrachten ſind, ſelbſt im intimen Umgang mit der Bühne gelernt haben würde, ihre Bedingungen zu erfüllen, wer weiß es?

Reich an ſchöpferiſchen Ergebniſſen war auch das folgende Jahr. Eine unvollendete Oper „Die Bürgſchaft", zwei Symphonien, eine Meſſe, das Stabat mater, Liederperlen wie den „Wanderer", die Harfner-Geſänge und

vieles andere umfassend, trug es dem Künstler für eine leider verloren gegangene Kantate „Prometheus“ sein erstes Honorar von 40 fl. ein. Mittlerweile machte Schubert den Versuch, sich dem Joch der Schulmeisterei, das er bisher mit Selbstverleugnung getragen hatte, zu entziehen. Er bewarb sich (wahrscheinlich im April 1816) um eine Lehrerstelle an der Musikschule zu Laibach. So bescheiden das damit verbundene Einkommen im Betrag von 500 fl. Wiener Währung war, den anspruchslosen jungen Mann lockte die sichere Anstellung; „er gelobet“ — so schreibt er — „die bestmögliche Verwendung seiner Fähigkeiten, um einer gnädigen Bittgewähr vollkommen zu entsprechen.“ Dabei beruft er sich auf Salieris Empfehlung; aber diese Empfehlung fiel, da sein Meister heimlich einen andern begünstigte, so kühl aus, daß die Bewerbung ohne Erfolg blieb.

Dennoch schlug endlich die Stunde der Befreiung. Im Oktober 1816 trat Schubert aus der Schule seines Vaters aus. Die erlösende Tat vollbrachte, laut dem Biographen unsers Meisters, Heinrich von Kreißle*) — dessen Angaben neuerlich durch die methodischen Forschungen Max Friedländers vielfältig berichtigt und ergänzt worden sind — Franz von Schober, ein Freund Spauns, der zu Schubert in das innigste Verhältnis trat. Er bot dem Bedrängten in seinem eigenen Hause eine Zufluchtsstätte, die ihm, auch wenn er sie nachmals zeitweise unbenutzt ließ, doch immerdar offen blieb. Damit leistete er seinem genialen Freund und mit ihm der musikalischen Welt einen Dienst, der ihm unvergessen bleiben muß**).

*) Franz Schubert. Wien, Gerold. 1865.

**) Dieser Freundschaftsdienst ist nachmals angezweifelt worden; indessen hat Schober selbst, dem die vorstehende Skizze in einer ihrer früheren Auflagen (1878) vorlag, dem nicht widersprochen, sondern die darin gegebene, auf Kreißle fußende Darstellung seines

Seit seinem nunmehr aufgegebenen Schullehreramt bekleidete Schubert lebenslang keine feste Stellung mehr, obgleich er, um sich aus seiner Dürftigkeit herauszuhelfen, die Hand wiederholt nach einer solchen ausstreckte. Seine Tage spannen sich äußerlich mit seltener Gleichförmigkeit ab. Die Vormittagsstunden waren der Arbeit, dem Schaffen geweiht. Den Nachmittag verbrachte er im Freien in der schönen Umgebung Wiens. Der Abend gehörte dem Verkehr mit seinen Freunden, einem Kreis kunstbegeisterter junger Männer, unter ihnen neben Spaun und Schober als vornehmste Elemente die Maler Kupelwieser und Moritz von Schwind, die Dichter Mayrhofer, Bauernfeld, Grillparzer, die Musiker Hüttenbrenner, Franz Lachner, Randhartinger. In der heitern Tafelrunde der Genossen, die sich allabendlich im Gasthaus und allwöchentlich einmal zu einer „offiziellen Versammlung", einer „Schubertiade", wie man sie nach ihrem geistigen Mittelpunkt benannte, zusammenfanden, feierte Schubert, ein Freund feurigen Rebenblutes, seine frohesten, an künstlerischer Anregung reichen Stunden. Hier überließ er sich, so melancholisch er zuweilen sein konnte, seiner natürlichen, harmlosen Lustigkeit. Von weittragender Bedeutung für ihn aber ward der vertraute Umgang mit Michael Vogl, dem berühmten ersten Bariton der Hofoper, der sich ihm durch Schober um diese Zeit erschloß. Die Liederschätze, die in der stillen Arbeitsstube des jungen Tondichters vergraben lagen, trug der gefeierte Liebling der vornehmen Gesellschaft hinaus in Salon und Konzertsaal und sorgte besser als ihr um seinen Ruhm unbekümmerter Autor für ihren Weg in die Welt und das

Verhältnisses zu Schubert in einem Brief an d. Verf. vom 11. Dez. 1878, dem er das hier reproduzierte Bildnis beifügte, als „wahr" bezeichnet. Der 1796 bei Malmö in Schweden Geborene starb als Weimarischer Legationsrat 1882 in Dresden.

Bekanntwerden seines Namens. Schubert schätzte in ihm den ersten und ausgezeichnetsten Interpreten seiner Lieder, und sein Vortrag derselben galt als ein so mustergültiger, daß zahlreiche zur Steigerung des Effektes von ihm angebrachte Verzierungen sogar in den Druck übergingen, sodaß es in unseren Tagen erst revidierter Ausgaben (durch Mandyczewski und Friedländer) bedurfte, um die ursprüngliche Lesart wieder herzustellen. Der eine singend, der andre begleitend, waren Vogl und Schubert, wohin sie kamen, willkommene Gäste, zogen sie im Sommer auch wiederholt als fahrende Sänger durch Oberösterreich und das Salzkammergut, allerwärts offene Türen und Herzen findend. Schubert selbst schreibt einmal: „Die Art und Weise wie Vogl singt und ich akkompagniere, wie wir in einem solchen Augenblicke Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes." Wie Vogl im Gesang das Dramatische zum Hauptfaktor erhob und nach dem Urteil kompetenter Zeitgenossen „in der Darstellung des Charakteristischen, in der künstlerischen Verbindung der Wahrheit mit der Schönheit" seine eigentliche Stärke entwickelte, so kommt auch in Schuberts Liedern das charakteristische, dramatische Element in ungleich höherem Grade als in denen seiner Vorgänger zum Ausdruck. Vermutlich auch verharrte Schubert zunächst auf Anregung des befreundeten Sängers dauernd in der Pflege des Liedes, selbst wenn er hierbei nicht minder einem inneren Naturgebot folgte. Jedenfalls wirkte der um 29 Jahre ältere, ihm an Kenntnissen und umfassender wissenschaftlicher Bildung weit überlegene Vogl, der mit den griechischen und römischen Klassikern auf so vertrautem Fuße stand, daß sie ihm sogar in der Theatergarderobe während der Zwischenakte Gesellschaft leisteten, belehrend und ratend auf den jungen Musiker ein. Sorgte er doch auch, nach Schobers Zeugnis, väterlich für Befriedigung seiner Bedürfnisse.

Die ihm von Vogl gewährte Beihilfe abgerechnet, blieb Schubert, so sehr sich auch der Kreis seiner Bewunderer mehrte, ohne irgend welche Unterstützung. „Seine Lage", sagt Spaun, „war eine wahrhaft drückende. Kein Verleger war zu finden, der es gewagt hätte, für seine herrlichen Schöpfungen auch nur einiges zu bieten. Der so Reiche an Melodien konnte selbst nicht die Miete für ein Klavier erschwingen. Die Schwierigkeiten seiner Lage lähmten jedoch seinen Fleiß und seine Lust durchaus nicht. Er mußte singen und dichten, es war sein Leben. Er blieb auch immer heiter, und freundlich nahm er es an, daß er durch viele Jahre bei dem gemeinschaftlichen heitern Abendmahle, das sich meist über Mitternacht erstreckte, der Gast eines alten Freundes war" — nämlich Spauns selber. „Wir halfen einander gegenseitig aus", erzählte der 1890 verstorbene Bauernfeld einmal d. Verf. „Wer gerade etwas im Beutel hatte, zahlte für den andern." Sich durch Musikunterricht Erwerb zu schaffen, wies der jedem Zwang abholde Künstler widerstrebend von sich. Seine schüchterne, in geselligen Formen unbeholfene Natur ging ohnehin dem Verkehr mit vornehmen Häusern gern aus dem Weg. In einem einzigen Fall nur entschloß er sich zu einer Ausnahme von der Regel: den Antrag des Grafen Johann Esterhazy, den Sommer 1818 als Musiklehrer seiner zwei Töchter auf seinem ungarischen Schloß Zéléz zu verbringen, nahm er an; er wiederholte sogar seinen Aufenthalt daselbst noch einmal im Sommer 1824. Man hat sich diese wohl einfach auf seine Notlage zurückzuführende Ausnahme durch einen Roman zu erklären gesucht, in dem (laut Kreißle und Bauernfeld) Schubert die Rolle des musikalischen Tasso, Komtesse Caroline, die jüngste Tochter des Hauses, die der Leonore gespielt haben soll. Indessen stellten Friedländers Forschungen fest, daß jener Roman ins Reich der Sage gehört und Komtesse

Caroline 1818, als Schubert zum erstenmal in Zéléz war, erst zwölf Jahre zählte. Bei seinem zweiten Aufenthalt 1824 machte ihre aufblühende Schönheit wohl Eindruck auf den Komponisten; doch kann derselbe, seinen eignen brieflichen Äußerungen zufolge, kein sehr tiefgehender gewesen sein. Nach Mitteilungen Anselm Hüttenbrenners, des schon genannten Jugendfreundes von Schubert, hatte dieser eine minder romantische Neigung für eine einfache, nicht mit Schönheit gesegnete Schullehrerstochter, Therese Grob, gefaßt, die bei Aufführung seiner F-dur-Messe 1814 das Sopransolo darin schön gesungen hatte. Aber sie heiratete, da er keine Anstellung fand, nach dem Wunsch ihrer Eltern einen andern, — nach Angabe Otto Erich Deutschs*), der ihr aber einen Seidenspinner zum Vater gibt, einen Bäckermeister — und obwohl Schubert ihr Verlust sehr zu Herzen ging, tröstete er sich am Ende damit, „daß sie ihm halt nicht bestimmt war."

Das Gedächtnis Caroline Esterhazys bleibt trotzdem für alle Zukunft mit einer der schönsten Klavierdichtungen ihres einstigen Lehrers verbunden: ihr wurde nach seinem Tode die vierhändige Phantasie in F-moll op. 103 von seinen Verlegern gewidmet. Und auch mit andern Tonwerken Schuberts verknüpft sich die Erinnerung an das gräfliche Haus. So namentlich mit dem Divertissement à la hongroise op. 54. Weisen, die er von einer Magd in der Küche singen hörte, bilden die Themen, aus denen er dies Gemälde von ebenso dichterischer als nationaler Färbung schuf; erhöhte er doch hin und wieder gern den melodischen und harmonischen Reiz seiner Werke durch ungarische Motive. Bei seinem zweiten Aufenthalt in Zéléz im Jahre 1824 entstanden das große Duo für Pianoforte op. 140, die vierhändigen Variationen op. 35 und das Quartett

*) „Bühne und Welt", 2. Juniheft 1907.

„Gebet vor der Schlacht", das lange Jahre hindurch das ausschließliche Eigentum der Familie Esterhazy blieb und erst spät (als op. 135) der Öffentlichkeit übergeben ward. Schubert schrieb dasselbe auf Wunsch der Gräfin, die ihn eines Morgens aufforderte, das betreffende Gedicht von de la Motte Fouqué für ihr Hausquartett in Musik zu setzen. Am Abend desselben Tages bereits ward die vollendete umfangreiche Komposition zur Freude aller am Klavier durchgesungen. Mit Hilfe eines nahen Freundes des Hauses, Baron von Schönstein, bildete die Familie nämlich ein vollstimmiges Quartett, bei dem auch Caroline, die eine angenehme Altstimme besaß und daneben eine vorzügliche Pianistin war, häufig mitwirkte.

Auch zu Carl von Schönstein trat Schubert bald in ein näheres Verhältnis und fand in ihm nicht nur einen enthusiastischen Verehrer, sondern zugleich einen so geistvollen Vermittler seiner Lieder, daß man ihn als solchen sogar Vogl zur Seite stellen durfte. Er ließ es sich angelegen sein, die Gesänge seines Freundes zuerst in den höheren Gesellschaftskreisen Wiens einzuführen, in denen er selber heimisch war, und noch im Jahre 1838, als Franz Liszt daselbst Gelegenheit hatte, ihn zu hören, bekannte sich dieser von seinem Vortrag der Lieder Schuberts, „dieses poetischsten aller Musiker", bis „zu Tränen gerührt." Ihren verschiedenen Naturen entsprechend, teilten die beiden bevorzugtesten Schubertsänger sich friedlich in die vom Liedermeister gespendeten Reichtümer. Während Vogl sich mit Vorliebe den dramatischer geprägten Gesängen zuwandte, neigte sich Schönstein mehr den rein lyrischen zu, und so wurden die „Winterreise" und Ähnliches das Terrain, auf dem der erstere, die ihm auch gewidmeten „Müllerlieder" dagegen dasjenige, auf dem der andere seine größten Siege feierte.

Ist von den im Jahre 1817 geschaffenen Werken außer

fünf Klaviersonaten vorzugsweise der Lieder „Der Tod und das Mädchen", „Memnon", „Ganymed", „An die Musik", „Die Forelle", „Gruppe aus dem Tartarus" noch nachträglich zu gedenken, so weisen die künstlerischen Ergebnisse von 1818, außer den zuvor erwähnten, als Bekanntestes auf: mehrere geistliche Lieder, drei Sonette von Petrarca für Gesang, die ersten Walzer op. 9 (mit dem bekannten Trauer- oder Sehnsuchtswalzer, der lange Zeit irrtümlich Beethoven zugeschrieben wurde), und die vierhändigen Variationen op. 10 für Klavier. Der Instrumental- und zumal der Klavierkomponist Schubert ist im Vergleich zum Liederkomponisten seit je in der allgemeinen Schätzung zu kurz gekommen. Nichtsdestoweniger blieb er auch als solcher seinem Charakter als Lyriker treu. Mit Gesang und üppiger Klangschöne erfüllte er auch jene größeren Formen, wenn es ihm auch nicht wie einem Beethoven gegeben war, sich in die abgrundreichen Tiefen der Menschenbrust zu versenken und in titanischem Ringen Stürme heraufzubeschwören und zu stillen. Selbständige Wege ging er auch da. Gleich allen Nachkommenden wuchs er empor an der Riesengröße des Einen, aus dessen Hand sozusagen er die von ihm zu lösende künstlerische Aufgabe empfing. Aber als ein Eigener steht er ihm gegenüber, als einer der Hauptvertreter der romantischen Richtung, für die Beethoven, der Vollender der Klassizität, zugleich Fundament und Ausgangspunkt war. Es ist wahr, wo Schubert nach größeren musikalischen Formen greift, tritt die organisierende, die thematisch entwickelnde Kraft zurück hinter der erfinderischen. Der überquellenden Phantasie will sich die Selbstzucht nicht gesellen, die jene in engere Schranken weist, endlose Wiederholungen meidet und Geringwertiges von Bedeutendem scheidet. Der Reichtum wird ihm zum Fehler, vor dem ihn Armut bewahren würde. Wie viele aber dürfen ihm diesen Überreichtum beneiden!

„Unsere Pianisten ahnen kaum, welch herrlicher Schatz in den Klavierkompositionen Schuberts zu heben", schrieb Liszt schon vor nahezu 50 Jahren. In Wahrheit, hätte nicht er selber, der sich schon durch seine unvergleichlichen Transkriptionen Schubertscher Lieder um Popularisierung des Wiener Meisters größere Verdienste als irgendeiner erwarb, den großen „Wanderer-Dithyrambus" op. 15, die Märsche, die Walzer unter dem Titel „Soirées de Vienne" und anderes durch seine glänzenden Bearbeitungen konzertfähig gemacht, man würde uns höchstens noch dann und wann einen der „Moments musicals", oder eins der „Impromptus" zu hören geben, in denen wir die Keime zu Mendelssohns Lied ohne Worte und zu Schumanns Charakterstück erkennen. Aber die Sonaten — namentlich die A-moll, die D-dur und die drei letzten — wo bleiben sie? wo die G-dur-Phantasie, die d'Albert vorübergehend auf seine Programme setzte und die Liszt eine Virgilische Dichtung nennt? „O rastlos quellender, liebevoller Genius!" ruft er Schubert einmal an*), „o mein trauter Heros des Jugendhimmels! Wohlklang, Frische, Kraft, Anmut, Träumerei, Leidenschaft, Besänftigung, Tränen und Flammen entströmen Dir aus Herzenstiefen und -höhen, und fast lässest Du die Größe Deiner Meisterschaft vergessen ob dem Zauber Deines Gemüts!"

Im Jahre 1819 endlich ward dem unermüdlich Schaffenden die Freude zuteil, eins seiner Lieder: „Schäfers Klagelied", durch den Opernsänger Jäger in den Konzertsaal dringen und reichen Beifall ernten zu sehen. Ferner empfing er durch Vogls Vermittlung von der Direktion der kaiserlichen Oper den Auftrag, ein aus dem Französischen übertragenes Singspiel „Die Zwillingsbrüder" in Musik

*) „Liszts Briefe", herausgeg. von La Mara. Bd. II. Nr. 78. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1893.

zu setzen. Aber obgleich die Aufführung im Juni 1820 eine befriedigende war und besonders Vogl sein Möglichstes tat, die durch ihn vertretene Hauptrolle zur Geltung zu bringen; obgleich die Musik selbst so ansprach, daß man am Schluß den Komponisten zu sehen verlangte, erlebte sie doch nur sechs Vorstellungen. Auch als man sie in einer neuen Bearbeitung von Fuchs 1882 an ihrer Geburtsstätte wieder aufnahm, war ihr keine erfreulichere Laufbahn beschieden.

Nicht besser erging es dem Melodrama „Die Zauberharfe", das im August 1820 auf dem Theater an der Wien zur Aufführung gelangte. Die Kritik erwies sich, bei Anerkennung des sich darin kundgebenden Talentes, gegen die „grellen Harmoniefolgen und das fortwährende Modulieren, das zu keiner Ruhe kommen lasse," empfindlich. Schubert selbst zählte diese Arbeit zu seinen gelungenen. Bekanntlich wird eine Nummer derselben, unter dem irrtümlichen Namen der Rosamunden-Ouvertüre (op. 26), noch heute öfters gehört.

Neben einer dritten dramatischen Komposition: der unvollendet gebliebenen Oper „Sakontala", und verschiedenen kleineren Werken — den Antiphonen zur Palmenweihe, dem 23. Psalm für vier Frauenstimmen (für die Schwestern Fröhlich), dem „Gesang der Geister über den Wassern", der C-dur-Phantasie (über den Wandrer, op. 15) und einer Anzahl Lieder — entstammt diesem Jahr noch eine andere umfangreiche Schöpfung: das Oratorium „Lazarus, oder die Feier der Auferstehung." Es blieb Fragment. Von den drei „Handlungen", die es umfassen sollte, blieb die dritte ungeschrieben, die zweite unvollendet. Schuberts flüssige Melodik und dramatische Empfindung fehlen auch diesem Werke nicht; doch hat die Monotonie der zugrunde gelegten Niemeyerschen Dichtung stark auf die musikalische Behandlung abgefärbt. Die endlosen arioſen Rezitative,

die instrumentale Dürftigkeit, der Mangel an Gegensätzen in Arien und Chören, an rhythmischer und harmonischer Mannigfaltigkeit, wie er aus dem konsequenten Festhalten derselben sentimentalen Stimmung resultiert, lassen die vereinzelten Schönheiten nicht zur Geltung kommen und berauben den „Lazarus" — wie wiederholte Aufführungen in Wien ergaben, von deren einer d. Verf. Zeuge war — einer lebendigen Wirkung.

Einigermaßen günstiger gestalteten sich Schuberts Verhältnisse endlich, als ihm das Jahr 1821 zwei um das Musikleben Wiens verdiente Kunstfreunde: Dr. v. Sonnleithner Vater und Sohn, zuführte. Emsig um seinen Ruhm bemüht, brachten sie nicht allein bei den in ihrem Hause regelmäßig stattfindenden musikalischen Aufführungen des öfteren seine Werke zu Gehör, sie veranstalteten auch, nachdem verschiedene Versuche, einen Verleger zu gewinnen, gescheitert waren, eine Herausgabe des „Erlkönigs" auf eigene Kosten. Durch Subskription wurde sodann das Erscheinen elf anderer Werke ermöglicht, die Diabelli in Kommission gegeben wurden.

Im März 1821 erschien der „Erlkönig" als op. 1 im Druck. Wenige Wochen vorher, im Januar, war er von Gymnich, einem bewährten Dilettanten, zum erstenmal in einem öffentlichen Konzert gesungen worden. Am 7. März brachte ihn dann Vogl in einer im Kärntnertor-Theater stattfindenden Akademie mit so hinreißendem Feuer zum Vortrag, daß er auf stürmisches Verlangen wiederholt werden mußte. Von zwei mehrstimmigen Gesängen Schuberts, die noch auf dem Programm standen, gefiel nur „Das Dörfchen", während der herrliche „Chor der Geister über den Wassern" zu des Autors nicht geringem Verdruß ohne Eindruck auf die Zuhörer blieb. Alsbald fand der „Erlkönig" reißenden Absatz und „warf Schubert" — so berichtet wiederum Spaun — „einen nicht unerheblichen Ge-

winn ab, als erste Frucht seines Talents. Nun war die Bahn gebrochen und die Verleger übernahmen nach und nach seine Kompositionen; allein der bescheidene Schubert, der in Geldangelegenheiten ein wahres Kind war, war mit allem zufrieden, was sie ihm gaben, und so konnte er sich noch immer nicht auch nur das Unentbehrlichste erwerben." Auch anderen Werken des mit einem Male berühmt gewordenen jungen Tonsetzers öffnete sich nun der Konzertsaal. Ein trefflicher Begleiter seiner Lieder, gab er selbst dem größeren Publikum zuweilen Gelegenheit, ihn zu hören; denn wenn auch kein Virtuos im modernen Sinn, war er doch auch am Klavier, zumal bei Vermittlung des Selbstgeschaffenen, ein vielbewunderter Künstler. So hat namentlich der Vortrag seiner Sonaten ihn allen, die ihn vernommen, unvergeßlich gemacht. Man rühmt in gleichem Maße die Vollendung der Technik wie des Ausdrucks bei Wiedergabe derselben, die nicht eben geringe Kräfte beanspruchen. Nur von der Wanderer-Phantasie wird erzählt, er sei, als er sie einmal im Freundeskreis spielte, im letzten Satz stecken geblieben und mit den Worten aufgesprungen: „Das Zeug soll der Teufel spielen!"

Wie begreiflich lenkte der zunehmende Ruhm des Künstlers die Aufmerksamkeit der Wiener mehr und mehr auch auf seine Person. Die verschiedensten Kreise taten sich ihm auf; doch zog sein einfacher ungebundener Sinn dem Glanze der großen Welt den Verkehr in der schlichten Sphäre vor, der er selbst durch Geburt und Erziehung angehörte. „Als" — so erzählt Kreißle — „in dem Hause der Fürstin Kinsky vor einer Gesellschaft mehrere seiner Lieder gesungen worden waren, ohne daß sich jemand um ihn bekümmert hatte, und die Hausfrau endlich selbst zu ihm hintrat, um ihm einige schöne Worte zu sagen und gleichsam das Benehmen der Gäste zu entschuldigen, antwortete er der Fürstin, sie möge sich nicht

bemühen, er sei das schon gewohnt und fühle sich so weniger geniert." Unter den Freunden dagegen gab er sich treuherzig und offen, heiter und gesprächig, und auch an Witz fehlte es ihm nicht, wenngleich er den Ausdruck lauter Fröhlichkeit nicht kannte. „Er war zart und tieffühlend," sagt Spaun; „nur liebte er es, seine Gefühle nicht bloßzulegen, sondern in seinem Innern zu verschließen." „Die ihn näher kannten, wissen, wie tief ihn seine Schöpfungen ergriffen und wie er sie in Schmerzen geboren. Wer ihn nur einmal gesehen hat, während er komponierte, glühend und mit leuchtenden Augen, ja selbst mit anderer Sprache, einer Somnambule ähnlich, wird den Eindruck nie vergessen."

Schuberts gestaltende Tätigkeit umfaßt im Jahre 1821 als Wesentlichstes: die Skizze einer Symphonie in E-dur (die Mendelssohn ursprünglich auszuführen beabsichtigte), eine Reihe von Liedern, sowie den größten Teil der in erstaunlicher Fülle entworfenen Tänze, die er bei Gelegenheit zu improvisieren und, dafern sie ihm dessen wert erschienen, aufzuschreiben pflegte. Endlich fällt in die Herbstmonate dieses Jahres auch der Beginn der Oper „Alfonso und Estrella", deren leider recht fades Textbuch Franz von Schober verfaßte. Wort- und Tondichtung entstand während eines mehrmonatlichen Aufenthaltes beider Freunde bei Schobers Onkel, dem Bischof von Dankesreithner, auf dessen Schloß Ochsenburg und in St. Pölten. In die Stadt zurückkehrend, brachte Schubert zwei Akte fertig mit, im Februar 1822 ward dann der dritte und letzte beendet. Doch vergebens waren alle Bemühungen, die Oper in Wien oder andernorts zur Aufführung zu bringen. „Die Freunde und Genossen" — erklärt Bauernfeld —, „in deren Mitte Schubert am liebsten weilte, waren wenig in der Lage, ihm tatkräftig unter die Arme zu greifen; in höhere Kreise sich zu drängen und Gönner zu suchen, die

ihn emporzuheben vermochten, dazu fehlte ihm Neigung und Geschick. Kein Wunder also, daß er es weder zu einer Anstellung brachte, noch irgend eine seiner Opern zur Aufführung gelangte." Genug, die zu jener Zeit fast ausschließlich von Rossini beherrschten Bühnen blieben seinem Werke unzugänglich. Die Hoffnung, dasselbe in Berlin mit Hilfe von Anna Milder-Hauptmann, der gefeierten, dem Komponisten von Wien her befreundeten Sängerin, aufs Repertoire gebracht zu sehen, scheiterte ebenso wie ein Versuch Carl Maria von Webers in Dresden. In Wien aber zeigte man sich wohl zu verschiedenen Malen nicht abgeneigt, tat jedoch in Wahrheit nichts, um die Sache zu fördern. Erst den Bestrebungen Franz Liszts gelang es nach drei Jahrzehnten, „Alfonso und Estrella" im Juni 1854 auf die Weimarer Bühne zu bringen. Nur blieb es bei einer einmaligen Aufführung. Die Oper ruhte weitere dreißig Jahre, bis man sie 1881 und 1882 in einer zeitgemäßen Bearbeitung des Wiener Hofopernkapellmeisters J. N. Fuchs in Karlsruhe, Kassel, Wien, Berlin, Köln, München, Hannover aufs neue lebendig werden ließ. Der musikalische Erfolg blieb bei diesem verspäteten Akt der Pietät nirgend aus, der dramatische hingegen allenthalben. Für die Bühne eignete sich nun einmal die Tonsprache des großen Lyrikers nicht, so dramatisch sie im engen Rahmen des Liedes erscheint. „Schubert", sagt Liszt in seinem geistvollen Aufsatz über „Alfonso und Estrella"*), „erfüllte die wichtige Mission, der lyrischen Komposition eine ungeahnte künstlerische Bedeutung zu geben und sie den höchsten Kunstgattungen gleichberechtigt an die Seite zu stellen. Während er aber die Formverhältnisse der Lyrik erweiterte, gingen die der Szene über seine Kräfte — vielleicht, daß sie ihn zerdrückt haben

*) Ges. Schriften, Bd. III. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881.

würden, wenn er sich ihnen gewidmet hätte. In ein zu breites Bett geleitet, verlor der reiche, mächtige Strom seiner Melodien an Tiefe. Das Theater hatte für seinen Blick einen zu ausgedehnten Raum, und für seine plötzliche unmittelbare Inspiration war das Gewebe, welches die Bühne erfordert, zu kompliziert. Schuberts Bestimmung war, indirekt der dramatischen Muse einen immensen Dienst zu erweisen. Dadurch daß er in noch höher potenzierter Weise als Gluck es getan, die harmonische Deklamation anwandte und ausprägte, sie zu einer bisher im Liede nicht für möglich gehaltenen Energie und Kraft gesteigert und Meisterwerke der Poesie mit ihrem Ausdruck verherrlicht hat, übte er auf den Opernstil einen vielleicht größeren Einfluß aus, als man es sich bis jetzt klar gemacht hat. Auf diese Weise verbreitete und popularisierte er die Deklamation, machte ihr Eingang und Verständnis leicht, und indem er uns die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik schätzen lehrte und letztere mit den pathetischen Akzenten durchdrang, naturalisierte er gleichsam den poetischen Gedanken im Gebiete der Musik und verschwisterte ihn mit derselben wie Seele und Körper."

Besonderes Interesse verleiht der in Rede stehenden Oper noch der Umstand, daß sie die Veranlassung zu einer unerquicklichen Begegnung zwischen Schubert und Carl Maria von Weber ward. Als letzterer nämlich zur Aufführung seiner „Euryanthe" 1823 nach Wien gekommen war, wohnte auch Schubert derselben bei. Ein absprechendes Urteil, das er darüber gefällt hatte, kam dem Komponisten zu Ohren und veranlaßte diesen zu der Äußerung: „Der Laffe soll früher etwas lernen, bevor er mich beurteilt!" Schubert nahm hierauf seine Partitur zu „Alfonso und Estrella" unter den Arm und begab sich mit ihr zu Weber. Dieser ging sie durch und nachdem er noch einmal auf Schuberts Urteil über seine Oper die Rede

gelenkt, sagte er in gereizter Stimmung, in der Meinung ein Erstlingswerk vor sich zu haben: „Ich aber sage Ihnen, daß man die ersten Hunde und die ersten Opern ertränkt.“ Dessenungeachtet trennten sich die beiden Künstler nicht als Feinde, und Weber selbst hat durch seine spätere Teilnahme an eben dieser Oper das ihr angetane Unrecht wieder zu sühnen gesucht.

Im übrigen war es Franz Schubert leider nicht vergönnt, zu seinen großen zeitgenössischen Kunstgefährten in nähere Beziehung zu treten. Selbst Beethoven, der doch dreißig Jahre dieselbe Luft mit ihm atmete, ging teilnahmlos an seinem nächsten Erben vorüber. Eine schüchterne Huldigung des jungen Künstlers, die Dedikation der vierhändigen Variationen op. 10 (1822), blieb unbeachtet. Allerdings widersprechen sich die Berichte hierüber seltsam. Schindler erzählt in seiner Beethoven-Biographie, Schubert habe bei persönlicher Überreichung seines Werkes mut- und fassungslos vor Beethovens Künstlermajestät gestanden, zumal als dieser ihn mit sanften Worten auf eine harmonische Unrichtigkeit aufmerksam machte. „Erst außer dem Hause raffte er sich wieder zusammen und schalt sich selber derbe aus. Er hatte niemals wieder den Mut sich ihm vorzustellen.“ Dagegen gab Josef Hüttenbrenner an, Schubert habe Beethoven bei seinem Besuch nicht angetroffen, ihn demnach weder gesehen noch gesprochen. Sein Bruder Anselm Hüttenbrenner, der näher als ein anderer der Freunde Schuberts mit Beethoven verkehrte und diesem bekanntlich die Augen zudrückte, wollte sogar wissen, daß Schubert zu Beethoven ungehindert Zutritt hatte. Unser Gewährsmann Spaun aber bezeugt: „Schindlers Erzählung über den Besuch Schuberts bei Beethoven ist vollkommen unrichtig. Schubert klagte oft und namentlich bei dem Tode Beethovens, wie leid es ihm tue, daß dieser so unzugänglich gewesen“, daß es ihm nie möglich war, „sich ihm

zu nähern". Erst auf seinem letzten Krankenlager, im Februar 1827 lernte Beethoven eine Anzahl Schubertscher Lieder kennen. „Mehrere Tage hindurch", so schreibt Schindler, „konnte er sich gar nicht davon trennen und stundenlang verweilte er täglich bei „Iphigenie", „Grenzen der Menschheit", „Allmacht", „junge Nonne", „Viola", den „Müllerliedern" und anderen mehr. Mit freudiger Begeisterung rief er wiederholt aus: ‚Wahrlich, in dem Schubert wohnt der göttliche Funke!'" In höchste Verwunderung versetzte es ihn, als Schindler ihm sagte, daß mehr denn fünfhundert solcher Lieder bereits geschrieben seien, und er erschöpfte sich im Lob der originellen Bearbeitung und des dramatisch Wirkungsvollen vieler derselben. Auch seine Opern und Klavierwerke verlangte er nun zu sehen, doch nahm seine Krankheit bereits dermaßen zu, daß es nicht mehr dazu kam. Er sprach noch viel von Schubert und bedauerte, ihn nicht früher kennen gelernt zu haben, von dem er prophezeite: „daß er noch viel Aufsehen in der Welt machen werde." Die sieben Rellstabschen Lieder, die jetzt den „Schwanengesang" zieren, aber ursprünglich Beethoven vom Dichter zur Komposition übergeben worden waren, sandte er nun mit eigenhändig hinzugefügten Bleistiftzeichen an Schubert, da er sich selbst zu krank fühlte, die Arbeit zu vollenden.

Kurz vor Beethovens Tod erschien Schubert in Begleitung zweier Freunde in dem einsamen Krankenzimmer. Schweigend umstanden sie das Sterbelager unsers größten Tonmeisters, und Beethoven, dem man ihre Namen genannt hatte, fixierte sie unbeweglichen Auges, seine Hand erhob sich zu einigen ihnen unverständlichen Zeichen. Aufs tiefste erschüttert schied Schubert von ihm, dem er wenige Tage später das letzte Geleite gab. Als er mit seinen Freunden Lachner und Randhartinger vom Begräbnis zurückkehrte, füllte er, in eine Weinstube eintretend, die Gläser

und leerte das erste auf das Gedächtnis des Heimgegangenen, das zweite auf den, der ihm zunächst folgen werde. Er feierte damit ahnungslos sein eigenes Gedächtnis. Noch ehe sich ein zweites Jahr vollendete, ruhte er selber zur Seite der geweihten Gruft. Ein eigenes Verhängnis wollte es, daß er Beethoven, dessen Titanenerscheinung seine bescheidenere Größe so lange er lebte in Schatten gestellt hatte, nun auch nur kurz überdauern durfte.

So viel Schuberts Leben ihm an Glück schuldig blieb, verkennen läßt es sich doch nicht, daß er selbst manches ungeschehen ließ, was zur Verbesserung seiner Lage hätte dienen können. So ließ er sich, seinem Unabhängigkeitsbedürfnis zuliebe, die sich ihm durch die Protektion des Grafen Dietrichstein darbietende Organistenstelle der kaiserlichen Hofkapelle entgehen. Jegliches Band drückte und hemmte ihn; vermochte er es doch nicht einmal über sich, bei gelegentlichen Musikproben mit der nötigen Pünktlichkeit zu erscheinen. Gänzlich unbegabt in jeder Art praktischer Geschäftsführung, verstand er es auch seinen Verlegern gegenüber nicht, seinen Vorteil wahrzunehmen, und so günstige Aussichten ihm der glänzende Erfolg seiner zwölf ersten Diabelli in Kommission gegebenen Werke eröffnete — denn allein der „Erlkönig" trug ihm in den ersten dreiviertel Jahren nach Erscheinen 800 fl. ein — sie blieben zumeist durch seine eigene Schuld ungenützt. Während er nämlich alle Verlagsangelegenheiten sonst der tätigen Fürsorge seiner Freunde zu überlassen pflegte, ließ er sich unbedachter Weise von Diabelli verleiten, das Eigentumsrecht für diese zwölf Werke für den Preis von 800 fl. an diesen zu veräußern — eine Summe, deren Unverhältnismäßigkeit die einfache Tatsache in ein grelles Licht stellt, daß die Verlagshandlung an einem einzigen dieser Lieder, dem „Wanderer", bis zum Jahre 1861 nicht weniger als 27000 fl. verdient hat. Unglaublich klingt, was die Ver-

leger Schubert zu bieten wagten. Für die berühmte Wanderer-Phantasie ließ er sich beispielsweise mit 35 Mark nach unserem Geld abfinden, und für die sechs ersten Lieder der „Winterreise", die er, schon auf dem Sterbelager liegend und dringend des Geldes bedürftig, Haslinger durch Lachner anbieten ließ, vermochte dieser nur mit Mühe 6 fl. W. W., also nach damaligem Stande achtzig Pfennig für jedes Lied, herauszupressen.

Von hervorragenden Werken des Jahres 1822 ist, außer Liedern und mehrstimmigen Gesängen, vornehmlich der Messe in As, wie der unvollendet gebliebenen Symphonie in H-moll zu gedenken. Aus zwei vollständigen ersten Sätzen und einem bloß skizzierten Scherzo bestehend, lag die Handschrift der letzteren mehr denn drei Jahrzehnte im Besitz Anselm Hüttenbrenners in Graz verborgen. Erst im Jahre 1865 erlangte Herbeck in Wien von diesem die Erlaubnis, sie zur Aufführung zu bringen. In ihrer strafferen Fassung, an formeller Vollendung ihrer jüngeren Schwester, der sechs Jahre später geschriebenen großen C-dur-Symphonie, überlegen, zeigt sie uns, der hellen Frühlingsstimmung jener verglichen, ein schwermutsvolles Antlitz, dem Tiefe und Größe mit kindlicher Naivetät zugleich aus den Augen blicken. Bescheiden tritt hinter diesen beiden größten und allerwärts beliebten symphonischen Werken Schuberts die sechste seiner vollendeten Symphonien — sie steht gleichfalls in C und wurde wohl nach 1822 geschaffen — zurück. Sie ist harmloserer Natur, wenn auch ein holdes Kind Schubertschen Geistes. Im Konzertsaal hat man sie außerhalb Wiens wohl nur an wenigen Orten — so neuerdings in Leipzig unter Josef Pembaur jun. — kennen gelernt.

Einen reichen künstlerischen Segen vergegenwärtigt das Jahr 1823. Es weist drei der umfänglichsten Arbeiten Schuberts auf: die Musik zur „Rosamunde", die Oper

„Fierrabras“ und die Operette „Der häusliche Krieg“. Das erste dieser Werke wurde zu einem Lustspiel Helmina von Chezys geschrieben und kam in Verbindung mit diesem am 20. Dezember des gleichen Jahres auf dem Theater an der Wien zur Aufführung. Es setzt sich aus Gesang- und Instrumentalstücken zusammen, deren anziehende Wirkung sich schon beim ersten Hören bewährte. Leider nur zog das baldige Verschwinden der unlebensfähigen Dichtung von der Bühne auch das der Schubertschen Musik nach sich, welche letztere nur 1881 in Wien noch einmal zu kurzem Lampenleben wieder auftauchte. Auch „Fierrabras“, der zweiten großen Oper Schuberts, war kein freundlicheres Geschick als ihren Vorgängern beschieden. Die Administration des Hoftheaters, in deren Auftrag das Textbuch von Kupelwieser verfaßt ward, löste sich auf, bevor das schon angenommene Werk zur Aufführung kam. Nur in Wiener Konzerten wurden Bruchstücke daraus wiederholt und beifällig gehört, bis ihm, bei Gelegenheit der Schubert-Zentenarfeier, Felix Mottl die Karlsruher Hofbühne auftat.

Ein hellerer Stern hat nur über der Operette „Der häusliche Krieg“ oder „Die Verschworenen“, wie ihr ursprünglicher Name lautete, geleuchtet. Wohl hat auch sie, das Schicksal vieler Werke Schuberts teilend, Jahrzehnte hindurch lebendig begraben gelegen. Doch begann eine spätere Zeit sich ihrer zu erinnern: Frankfurt a. M., Wien, Leipzig, ja sogar Paris sahen sie, trotz ihres schlichten, mehr lyrischen als dramatischen Charakters, über ihre Bretter gehen, nachdem der Wiener Musikverein sie im März 1861 im Konzertsaal zur ersten Aufführung gebracht hatte. Auch erfuhr sie 1911 durch R. Hirschfeld eine neue Textbearbeitung.

In erstaunlicher Weise zeigt sich uns Schuberts Fruchtbarkeit, wenn wir hören, daß er die große Oper „Fierrabras“ binnen vier Monaten geschaffen, daß der erste Akt der-

selben nur der Frist von sieben Tagen zum Entstehen bedurfte, daß endlich gleichzeitig mit den drei letztgenannten dramatischen Werken noch eine Fülle köstlicher Liederblüten — darunter die „Müllerlieder", „Auf dem Wasser zu singen", „Der Zwerg" — emporkeimte. Von mühseligem Aufbauen, von dem, was man Arbeit nennt, war bei ihm keine Rede. Fertig, „wie ein holdes Wunder", löste sich das Kunstwerk aus seiner Seele. Mit Recht sagt Schumann: „Was er anschaut mit dem Auge, berührt mit der Hand, verwandelt sich zu Musik; aus Steinen, die er hinwirft, springen, wie bei Deukalion und Pyrrha, lebende Menschengestalten." Bei der Überfülle seines tondichterischen Vermögens nirgends auf Beschränkung angewiesen, griff er fast wahllos nach poetischen Unterlagen und verschwendete den Segen seiner Töne nicht selten an wertlose Reimereien. Das ist ihm namentlich bei seinen dramatischen Produktionen zum Schaden geworden. Aber auch unter seinen Liedern trägt manches das Gepräge zufällig flüchtigen Entstehens; nicht alles, was er uns gab, ist reif für die Unsterblichkeit. Von der „schönen Müllerin" wird uns erzählt, wie Schubert bei Randhartinger die Gedichte Wilhelm Müllers fand und eilig mit sich nach Hause nahm, um am andern Morgen schon dem erstaunten Freund die musikgewordenen ersten fünf Müllerlieder vorzulegen. Die Mehrzahl der übrigen Gesänge des ewig jungen, frühlingsduftigen Zyklus wurde während einer ernsten Krankheit im Hospital vollendet. Der „Zwerg" ward inmitten des Gesprächs mit Randhartinger, das „Ständchen" („Horch, horch") im Tumult eines Gasthauses aufs Papier geworfen. Demzufolge meinte Vogl, die ihm unbegreifliche Schaffensleichtigkeit seines Freundes als „einen Zustand von clairvoyance, oder somnambulisme, in dem er ohne alle Willkür, durch höhere Gewalt und Eingebung" tätig sei, erklären zu müssen. Den Beweis dafür fand er in der

allerdings wunderlichen Tatsache, daß Schubert einmal eins seiner eigenen Lieder, das ihm in fremder Abschrift transponiert vorgelegt wurde, nicht wieder erkannte, sondern als echtes Wiener Kind ausrief: „Schaut's, das Lied is nit uneb'n, von wem ist denn das?"

Auf eine Periode lebendigsten Aufschwungs folgte zu Anfang des Jahres 1824 ein Zustand tiefer Herabstimmung und Niedergeschlagenheit des Gemüts, wie ein solcher nie wieder in Schuberts Leben bemerkbar ist. Druck der äußeren Verhältnisse, körperliche Leiden und mannigfach erduldete Täuschungen mögen vereint gewirkt haben, um ihm jene schmerzliche Klage zu entringen, mit der er seinem Freunde Kupelwieser im März 1824 „seine Seele ausschüttete". „Denke Dir einen Menschen", schreibt er, „dessen Gesundheit nie mehr richtig werden will, und der aus Verzweiflung darüber die Sache immer schlechter, statt besser macht; denke Dir einen Menschen, sage ich, dessen glänzendste Hoffnungen zu nichte geworden sind, dem das Glück der Liebe und Freundschaft nichts bietet als höchstens Schmerz, dem Begeisterung für das Schöne zu schwinden droht, und frage Dich, ob das nicht ein elender, unglücklicher Mensch ist? Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr, so kann ich jetzt wohl alle Tage sagen; denn jede Nacht, wenn ich schlafen geh', hoffe ich nicht mehr zu erwachen, und jeder Morgen kündet mir neu den gestrigen Gram." — Auch die Tagebuchfragmente aus diesem Jahre zeugen von vorwiegend düsterer Stimmung, und es liegt etwas seltsam Ergreifendes in seinen Worten, wenn er sagt: „Meine Erzeugnisse in der Musik sind durch den Verstand und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen die Welt am meisten zu erfreuen. — Keiner, der den Schmerz des andern und keiner, der die Freude des andern versteht. Man glaubt immer zuein-

ander zu gehen und man geht nur nebeneinander." Glücklicherweise bewährte sich der Sommeraufenthalt in Zéléz als eine heilsame Kur für das umwölkte Gemüt des Künstlers. Die ländliche Stille und Abgeschiedenheit wirkte beruhigend auf ihn, wenn er auch fortgesetzt ernst gestimmt blieb. „Ich suche mir die miserable Wirklichkeit durch meine Phantasie so viel als möglich zu verschönen", schreibt er an seinen Bruder, und in der Tat läßt selbst jene Zeit innerlichen Druckes keinen Stillstand seines Schaffenstriebes erkennen, den er u. a. durch das Oktett op. 166, die Streichquartette in A-moll, E und Es und das schon erwähnte vierhändige Duo op. 140 (das von Joachim später instrumentiert und als Symphonie herausgegeben ward), neben kleineren Stücken für Gesang und Klavier betätigte.

Eine viel geringere musikalische Ausbeute bot das nächstfolgende Jahr (1825) dar: in der Hauptsache nur die A-moll-Sonate op. 42 und die Gesänge aus Scotts „Fräulein am See" — ob es dem Meister gleich ein wesentlich freundlicheres Gesicht zeigte. Vom Frühjahr bis zum Spätherbst war er mit Vogl auf einem künstlerischen Wanderleben in dem ihm schon im Sommer 1819 so lieb gewordenen Oberösterreich begriffen. Mit seinem ganzen Herzen hing Schubert an der Natur, und doch kam er, eben diese Künstlerfahrten mit Vogl, den wiederholten Aufenthalt in Zéléz und einige wenige nähere Ausflüge zu oder mit Freunden abgerechnet, sein Lebtag nicht über Wien hinaus. Seine Anhänglichkeit an seine Vaterstadt ward ihm gleichwohl so wenig gelohnt, daß sein im Jahre 1826 eingereichtes Gesuch um die erledigte Stelle eines Vizehofkapellmeisters, gleich demjenigen um die Dirigentenstelle am Hofoperntheater, abschlägig beschieden ward. Mag nun — wie Schindler rücksichtlich der letzteren erzählt — der bei Gelegenheit einer Probe bewiesene Starrsinn Schuberts den unglücklichen Ausschlag gegeben haben, oder

mochte, nach J. Hüttenbrenners Lesart, seine Anstellung an Theater-Intrigen gescheitert sein, genug, er blieb von neuem seiner bisherigen ungebundenen, aber auch ungesicherten Existenz überlassen. Selbst der Annahme seiner Kompositionen von Seiten der Verleger stellten sich allerlei Schwierigkeiten entgegen, und der geniale Tonschöpfer, der, in voller Erkenntnis seiner Bedeutung, von sich selber sagen konnte: „Wenn das Wort Kunst ausgesprochen wird, ist von mir die Rede", mußte es sich gefallen lassen, immer und immer wieder um technische und intellektuelle Vereinfachung seiner Schreibweise ersucht zu werden. Trotz alledem trug ihn der Genius nur immer höheren und kühneren Fluges aufwärts; immer vollendetere Gebilde erzeugte er, je näher er dem Ziele kam, das seinem kurzen Dasein gesteckt war. Meisterwerke wunderbarster Art reifen in seinen letzten Lebensjahren. So weist das Jahr 1826 das Rondeau brillant für Klavier und Geige op. 70, die Streichquartette in D-moll und G-dur, das B-dur-Trio und den ersten Teil der „Winterreise", das Jahr 1827 den zweiten Teil der letzteren, das „Ständchen" für Altsolo und Frauenchor, den „Nachtgesang im Walde", die Impromptus op. 142 (die eine regelrechte Sonate bilden), das Es-dur-Trio und die „deutsche Messe", das Jahr 1828 endlich die große Symphonie in C, das Streichquintett in C, die Messe in Es, die Kantate „Mirjams Siegesgesang", die letzten drei Klaviersonaten und den sogenannten „Schwanengesang" auf, als die letzten Vermächtnisse Schuberts, mit denen er seine Mission hienieden vollendete.

Die „Winterreise" enthält gleich der früher entstandenen „schönen Müllerin" eine von Wilhelm Müller gedichtete Folge von Liedern, die nach Stimmung und Charakter in engem Zusammenhang untereinander stehen, ähnlich dem Liederkreis „An die ferne Geliebte", mit dem Beethovens Kunst die Welt beschenkte. Ist aber der ältere der beiden

Schubertschen Zyklen rein lyrisch, einfach bis zur Annäherung an die Volksweise in Bau und Ausdruck gehalten, so kennzeichnet den späteren eine ungleich größere Mannigfaltigkeit der Form und Kühnheit der Tonsprache, eine gesteigerte Leidenschaft und Dramatik und demgemäß eine lebendigere Beteiligung des tonmalerischen Elementes. Schubert versteht es, mit der Empfindung gleichzeitig auch die Phantasie mächtig anzuregen. Er führt uns mitten hinein in die Situation und gibt seinen Liedern das Gepräge sinnlicher Wahrheit; so daß wie Liszt sagt, „aus dem kleinsten Lied oft eine Miniaturoper wird, voll tragischer und dramatischer Passion". Man denke nur an den einzigen „Leiermann"! In tiefste Schwermut getaucht ist jeder einzelne der 24 Gesänge; der letzte Sonnenschimmer ist verglommen, aus der sanften Melancholie der „Müllerlieder" ist hier Trostlosigkeit, friedlose Resignation und Verzweiflung geworden. Schubert selbst äußerte, laut Spaun, von diesem „Zyklus schauerlicher Lieder": „Sie haben mich mehr angegriffen, als dieses je bei andern Liedern der Fall war", und, da sie den Freunden zuerst nicht zusagten: „Mir gefallen diese Lieder mehr als alle anderen, und sie werden euch auch noch gefallen!"

Lichtere Bilder mischen sich in den „Schwanengesang", die letzte Liederreihe, die nicht mehr von des Komponisten Hand, sondern erst nach seinem Tode von seinem Verleger zusammengestellt wurde. Von überaus hohem Wert sind zumal die Heineschen Lieder „Der Atlas", „Die Stadt", „Am Meer", „Der Doppelgänger", in denen Schubert jene mehr rezitierende Weise anschlägt, die Schumann weiter führte. Mit dem Schlußgesang, der „Taubenpost", nahm er für immer Abschied von der Gattung, die in ihm ihren höchsten Förderer und Meister ehrt.

Von Schuberts Kirchenkompositionen, aus denen seine sieben Messen und das Stabat mater hervorragen,

hat die Musikwelt erst seit etwa vier oder fünf Jahrzehnten Kenntnis genommen. Unter seinen vier Jugend-Messen, welche die echt Schubertsche Neigung zum Liedton miteinander gemein haben, wird die reifste in G mit ihrer knappen Form noch heute mannigfach im katholischen Gottesdienst benutzt. Die späteren Messen in As und Es zählen, wenn sie auch nicht in allen ihren Einzelteilen zu gleichmäßiger Vollendung gediehen, ebenso wie das gefühlsinnige Stabat, auf das Dr. Georg Göhler neuerdings die Aufmerksamkeit gelenkt hat, zu den vornehmsten Erzeugnissen der Gattung und den eigenartigsten und tiefsten Hervorbringungen ihres Schöpfers. In mancher ihrer Eingebungen weisen sie auf Beethoven hin, dem Schuberts spätere Arbeiten für Kammermusik, bei all ihrem romantischen Wesen, noch ersichtlicher zuneigen.

Unter diesen haben sich vorzugsweise das als oeuvre posthume erschienene tiefpoetische D-moll-Quartett (über „Der Tod und das Mädchen"), das nicht minder bewundernswerte Streichquintett und die Trios in B- und Es-dur op. 99 und 100 verbreitet. Sie sichern dem großen Liedersänger auch auf diesem Gebiet Unsterblichkeit. Die beiden Trios stellte Schumann dem B-dur-Trio Beethovens zur Seite. Sie, wie die C-dur-Symphonie, Schuberts größte instrumentale Schöpfung, deren „himmlische Länge" Schumann begeisterte, ob sie ihr auch kaum als Tugend nachzurühmen ist, künden die blühende Originalität seines Genius. Wie in seinen Liedern die Menschenstimme, singen und klingen die Instrumente. „Er beflügelt die Phantasie, wie außer Beethoven kein anderer Komponist," meint Schumann. „Er war der Ausgezeichnetste nach Beethoven, der, Todfeind aller Philisterei, Musik im höchsten Sinne des Wortes ausübte."

Die Früchte seines Schaffens zu ernten war Schubert jedoch nicht beschieden. Als er starb, hatten nur etwa

hundert Lieder und einige Klavier- und Kammerkompositionen den Weg in die Öffentlichkeit gefunden. Seine acht Symphonien, seine Quintette und Quartette, seine Messen, seine Opern und Chorgesänge, seine zwei- und vierhändigen Sonaten, Phantasien usw. — wer kannte sie? Ein einziges Mal nur in seinem Leben trat er, dem Drängen seiner Freunde nachgebend, als Konzertgeber vor das Publikum und führte am 26. März 1828 den Wienern einige seiner Werke vor. Das glänzende Ergebnis forderte zu einer Wiederholung auf, aber sie kam erst nach seinem Hinscheiden zustande und lieferte die Mittel, ihm einen Grabstein zu setzen. So blieb das erste Konzert zugleich das letzte und einzige in seinem Leben; denn auch eine beabsichtigte Konzertreise nach Pest, zu der Lachner und Schindler ihn dringend einluden, mußte, ebenso wie der Besuch bei einer befreundeten Familie in Graz, bei der er schon im Herbst 1827 einige frohe Wochen verlebt hatte, teils aus Mangel an den nötigen Mitteln, teils um seiner angegriffenen Gesundheit willen, aufgegeben werden.

Selbst die Hoffnung, seine große C-dur-Symphonie aufgeführt zu hören, blieb unerfüllt. Zum Dank für eine ihm verliehene Gratifikation von 100 fl. hatte Schubert dieselbe dem Wiener Musikverein übergeben. Das bereits begonnene Studium derselben wurde jedoch „zu großer Schwierigkeiten halber" wieder eingestellt und seine sechste Symphonie dafür in Angriff genommen; aber selbst die Aufführung dieser erfolgte erst nachdem er von hinnen gegangen war.

Zehn Jahre später kam Robert Schumann nach Wien und in das Haus Ferdinand Schuberts, des Bruders von Franz. Dort fand er unter der Hinterlassenschaft seines Lieblings dessen noch nicht laut gewordene letzte Symphonie, „die zehnte Muse nach den neun von Beethoven geborenen". Voll Eifers, die Welt mit ihr bekannt zu machen, schickte

er sie an Mendelssohn. Im März 1839 erwarb sich dieser durch ihre Vorführung im Gewandhaus den begeisterten Dank der Musikfreunde Leipzigs, die sie seitdem unter die beliebtesten der alljährlich wiederkehrenden Repertoirestücke zählen.

Im Hochsommer 1828 verschlimmerte sich das Kopfleiden, das Schubert in den letzten Jahren öfters heimzusuchen pflegte, in hohem Grade. Zwar besserte sich seine Gesundheit wieder so weit, daß er anfangs Oktober in Gesellschaft seines Bruders Ferdinand und zweier Freunde einen mehrtägigen Ausflug nach Ungarn unternahm, sich auch während desselben voll heiterster Stimmung zeigte; nach Wien zurückgekehrt aber nahm sein Leiden wieder zu. Blutwallungen und Schwindel stellten sich immer heftiger ein und Arzneien waren beinahe das Einzige, was er noch zu sich nahm. Im Freien nur glaubte er Linderung seines Zustandes zu finden und suchte sich daher so viel als möglich Bewegung zu schaffen. So ging er am 3. November nach Hernals, wo ein Requiem Ferdinands aufgeführt wurde. Es war die letzte Musik, die er hörte. Bei der Rückkehr klagte er über große Ermüdung, doch an eine ernste Krankheit dachte er nicht. Tags darauf noch besprach er sich mit einem ihm bekannten Musiker über vorzunehmende Studien bei Sechter im Fugensatz; so waren seine Gedanken noch immer seiner Kunst geweiht. Auch als ihn vom 11. November an zunehmende Schwäche ans Lager gebannt hielt, korrigierte er während der ersten Tage noch die Druckbogen seiner „Winterreise", und mit Lachner und Bauernfeld, die ihn besuchten, unterhielt er sich stundenlang über Ideen, die ihn beschäftigten, namentlich über die Oper, die er auf einen Text des letzteren („Der Graf von Gleichen") bereits entworfen hatte und mit „völlig neuen Harmonien und Rhythmen" ausstatten wollte. Dem Gespräch der ihn täglich aufsuchenden Freunde

gab er sich voll Teilnahme hin. Frei von eigentlichem Schmerz, klagte er nur über Ermattung und Schlaflosigkeit. Am 16. erregte der Zustand des Kranken das Bedenken der Ärzte, ohne daß sie die Hoffnung auf Genesung aufgaben: ein Nervenfieber war ausgebrochen. Fortan aber umdunkelten Phantasien fast ohne Unterlaß seinen Geist. Am Abend des 18. November rief er seinen Bruder an sein Bett und fragte ihn mit leiser Stimme: „Du, was geschieht denn mit mir?" Als jedoch jener, gemeinsam mit dem Arzte, die aufsteigende Todesahnung in ihm zu beschwichtigen suchte, sagte er langsam und ernst: „Hier ist mein Ende!" Am Nachmittag des 19. November, nach Empfang der heiligen Sterbesakramente, ward es still in ihm — er lauschte nun himmlischen Harmonien.

Arm, wie er auf die Welt gekommen war, verließ er sie. Sein gesamter Besitz an Kleidern, Wäsche, Betten, „alten Musikalien" wurde auf 63 fl. gerichtlich eingeschätzt. Unter den auf 10 fl. taxierten „alten Musikalien" waren die kostbaren Manuskripte all der ungezählten noch unveröffentlichten Werke Schuberts inbegriffen. Seinem Vater blieben „an bestrittenen Krankheits- und Leichenkosten 269 fl. 19 Kr. C. M. zu fordern".

Reich kränzte man die Bahre, die ihn trug, des wahre Größe man erst erkannte, da er nicht mehr unter den Lebenden weilte. Eine große Zahl Teilnehmender folgte seinem Sarge, als man ihn nach feierlicher Einsegnung am Nachmittag des 21. November 1828 nach dem Währinger Friedhof geleitete. Ein inmitten seiner Fieberträume ausgesprochener Wunsch des Verklärten fand pietätvolle Erfüllung: in nächster Nähe Beethovens, seines großen Vorbildes, grub man ihm sein stilles Grab. Und nun begann seiner Vaterstadt die Erkenntnis dessen aufzugehen, was sie in ihm besessen hatte. In der Augustiner-Hofkirche wie zu St. Ulrich wurde zu seinem Gedächtnis ein Requiem

aufgeführt, und wenig später veranstaltete man zwei Konzerte, deren Programm aus seinen Kompositionen zusammengestellt war. Der Ertrag derselben ward zur Errichtung eines Denksteins an seinem Grabe bestimmt. Seit 1829 schmückte er dasselbe. Er trug die Büste des Meisters, um, gleich dem 1872 im Wiener Stadtpark errichteten Denkmal, sein Bild der Nachwelt zu überliefern. Es ist nicht schön, dieses Bild, auch an seinen Zügen und an seiner Gestalt hatte das Schicksal seinen Segen gespart. Unter der Büste las man außer dem Datum seines Geburts- und Sterbetages Grillparzers Worte: „Der Tod begrub hier einen reichen Besitz, aber noch schönere Hoffnungen."

So hatten die irdischen Reste Franz Schuberts 60 Jahre im Währinger Friedhof geruht, als man sie wegen Aufhebung dieses letzteren am 22. September 1888 der Erde entnahm, um sie ihr tags darauf mit fast königlichen Ehren in der imposanten Totenstadt des neuen Wiener Zentralfriedhofs wiederzugeben. In der Reihe der Ehrengräber, die die Stadt Wien für ihre ruhmreichsten Söhne bereit hält, unter der Hut eines Denkmals, das ihm der Wiener Männergesangverein gestiftet, schlummert nun der größte deutsche Liedersänger, wiederum in Beethovens Nachbarschaft, der Ewigkeit entgegen.

Grillparzers Grabschrift ist Schubert an seine neue Ruhestätte nicht nachgefolgt. Sie dünkte dem heutigen in Vollbesitz seines reichen Erbes getretenen Geschlecht mit Recht nicht mehr am Platze. Darum wollen wir, in Umdeutung der Worte des Dichters, voll Dank gegen den Genius, lieber sagen: „Uns starben in ihm schöne Hoffnungen, aber uns lebt in ihm ein unsterblicher Besitz!"

Verzeichnis

der von Franz Schubert veröffentlichten Werke,

von der Verf. zusammengestellt*).

A. Instrumentalmusik.

I. Orchesterwerke.

Symphonien. Serie I.

1. D-dur.
2. B-dur.
3. D-dur.
4. C-moll (tragische).
5. B-dur.
6. C-dur.
7. C-dur.
8. H-moll (unvollendet).

*) Auf Grund von Breitkopf & Härtels Gesamtausgabe und deren Serien und Nummern.

Von populären Sammelausgaben sind wesentlich zu nennen:

Sämtl. Pfte.-Werke 4 Bde., Militärmarsch, Polon. mél, Streichquartette A-m. u. D-m., Symphonien C u. H-m., Balletmus. a. Rosamunde, Album (Reinecke) f. 2 Hde. — Orig.-Werke 3 Bde., Märsche, Polon., 4 Symph. f. 4 Hde. — C-dur-Symph. f. 2 Kl. (Klindworth) u. f. 8 Hde. — 3 Sonat., Konzertst. D., Symph. C u. H-m. f. Klav. u. Viol. — Trios u. Noct. — Lieder (Mandyczewski) 12 Bde., 6 Albums, Operngef. 2 Bde. — Messen Es u. G, Stabat, Häusl. Krieg i. Kl.-Ausz. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sämtl. Kl.-Werke 4 Bde., Liederarrangem., Märsche, Oktett, Polon., Quart., 2 Symph., Ouvert., Rosamunde, Album f. 2 Hde. — Orig.-Komp. 3 Bde., Arrang. v. Liedern, Duos, Quart., Quint., Symph., Ouvert., Rosamunde usw. f. 4 Hde. — 2 Symph. f. 8 Hde. — Duos, Trios, Quart., Quint., Okt. — Lieder, 7 Albums, 20 Lieder, Duette, Terz., 39 Ges. f. Männerst., f. Frauenst., f. gem. Chor, 5 Messen, Offertor., Tantum ergo im Kl.-Ausz. Leipzig, Peters.

Sämtl. Pfte.-Werke 6 Bde. (Tänze, Stücke), Akadem. Ausg. (Germer), Phras. Ausg. (Riemann), Liederarrang. usw. f. 2 Hde. — Orig.-Komp. 2 Bde. (Divertissem., Duo), 2 Symph., Ouvert., Rosam., Liederarrang. f. 4 Hde. — Duos, Trios, Quart., Quint. — Album I u. II. Braunschweig, Litolff.

Moments music., Impromptus op. 142, 4 geistl. Lieder transkr. v. Liszt, 3 Lieder (Stradal), Marche fun. f. 2 Hde. — Rosam.-Ouv. f. 8 Hde. — 3 Son. f. Viol. u. Kl. Leipzig, Schuberth.

Ausgew. Klav.-Werke (Kullak) 2 Bde. — Märsche, Symph. f. 4 Hde. — 3 Son. f. Kl. u. Viol. — Album, 88 Lieder (Riemann). Leipzig, Steingräber.

Ouvertüren und andere Orchesterwerke. Serie II.

1. Teufel als Hydraulicus.
2. Ouvertüre D.
3. Ouvert. B.
4. Ouvert. D.
5. Ouvert. D im ital. Stile.
6. Ouvert. C im ital. Stile, op. 170.
7. Ouvert. Em.
8. 5 Menuette u. 6 Trios.
9. 5 Deutsche m. Coda u. 7 Trios.
10. Menuett D.
11. Rosamunde (Alfonso u. Estrella) } op. 26.
12. Ballettmusik daraus } op. 26.
13. Zwischenaktm. „ } op. 26.
14. Fierrabras, op. 76.
15. Freunde v. Salamanca.
16. Claudine v. Villa Bella.
17. Teufels Lustschloß.
18. Vierjähriger Posten.
19. Zauberharfe (Rosamunde).
20. Zwillingsbrüder.

II. Kammermusik.

Oktette usw. Serie III.

1. Oktett F-dur, op. 166.
2. Menuett u. Finale eines Okt. f. 8 Blasinstr. F-dur.
3. Trauermusik f. 9 Blasinstr. Es-moll.

Streichquintett. Serie IV.

1. Quintett C-dur, op. 163.

Streichquartette. Serie V.

1. B-dur.
2. C-dur.
3. B-dur.
4. C-dur.
5. B-dur.
6. D-dur.
7. D-dur.
8. B dur, op. 168.
9. G-moll.
10. Es-dur, op. 125. Nr. 1.
11. E-dur, op. 125. Nr. 2.
12. Quartettsatz C-moll.
13. A-moll, op. 29.
14. D-moll.
15. G-dur, op. 161.

Ausgew. Son. u. Solost. f. Pfte. (Liszt) 2 Bde. Stuttgart, Cotta.
Orig.-Komp. f. Pfte. 5 Bde. Leipzig, Hofmeister.
Ausgew. Klav.-Komp. (Bischoff) Leipzig, Hansen.
40 ausgew. Gesänge f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Leipzig, Crauz.
Sämtl. Ges. f. 1 Singst. m. Pfte. (Nietz) 11 Bde. Berlin, Simrock.
Klav.-Duos, Trios, Quart., Quint., Okt. u. Symph. 4 hd. Leipzig, Leuckart.
9 Str.-Quart., 2 Trios, Str.- u. Kl.-Quint., Okt. Paynes Kl. Part.-Ausg. Leipzig.
Eulenburg.

Streichtrio. Serie VI.

1. Trio B-dur.

III. Pianofortemusik.

Pianoforte-Quintett, -Quartett u. -Trios. Serie VII.

1. Quintett A, op. 114.
2. Adagio und Rondo conc. F.
3. I. Trio B, op. 99.
4. II. Trio Es, op. 100.
5. Notturno Es, op. 148.

Für Pianoforte u. ein Instrument. Serie VIII.

1. Rondo mit Viol. H-m. op. 70.
2—4. Sonaten mit Viol. D, A-m., G-m. op. 137.
5. Phant. m. Viol. C, op. 159.
6. Son. m. Viol. A, op. 162.
7. Introd. u. Var. „Ihr Blümlein alle" m. Flöte, op. 160.
8. Sonate m. Arp. od. Vcll.

Für Pianoforte zu 4 Händen. Serie IX.

a) Märsche.

1. 3 Marches héroiques, op. 27.
2. 6 Märsche, op. 40.
3. 3 Militärmärsche, op. 51.
4. Trauermarsch f. Alexander I., op. 55.
5. Heroisch. M. f. Nikolaus I., op. 66.
6. 2 charakt. Märsche, op. 121.
7. Kindermarsch. G.

b) Andere Werke.

8. Ouvertüre F, op. 34.
9. Ouvert. C, im ital. Stil, op. 170.
10. Ouvert. D.
11. Sonate B, op. 30.
12. Sonate C, op. 140.
13. Rondo A, op. 107.
14. Rondo D, op. 138.
15. Variat. u. franz. Lied E-m., op. 10.
16. Variat. über Orig.-Thema, op. 35.
17. Variat. (Herolds „Marie", op. 82 I.
18. Introd. u. Variat. über Orig.-Thema, op. 82 II.
19. Divertiss. à la hongroise, op. 54.
20. Divert. en forme d'une Marche, op. 63.
21. Andantino varié, op. 84 I.
22. Rond. brill., op. 84 II.
23. Lebensstürme, op. 144.
24. Phantasie F-m., op. 103.
25. 6 Polonaisen, op. 61.
26. 4 Polonaisen, op. 75.
27. 4 Ländler.
28. Fuge E-m., op. 152.

29. Allegro mod. u. Andante.
30. Phantasie (1810).
31. Phantasie (1811)
32. Phantasie (1813).

Sonaten für Pianoforte. Serie X.

1. E (1815).
2. C (1815).
3. As (1817).
4. E-m. (1817).
5. H, op. 147 (1817).
6. A-m. op. 164 (1817).
7. Es, op. 122 (1817).
8. A-m. op. 143 (1823).
9. A-m. op. 42 (1825).
10. As, op. 120 (1825).
11. D, op. 53 (1825).
12. G, op. 78 (1826).
13. C-m. (1828).
14. A (1828).
15. B (1828).

Phantasie, Impromptus u. and. Pianofortestücke. Serie XI.

1. Phantasie, op. 15.
2. 4 Impromptus, op. 90.
3. 4 Impromptus, op. 142.
4. Moments mus. op. 94.
5. Adagio u. Rondo, op. 145.
6. Variationen F.
7. Variationen A-m.
8. Variat. üb. Walzer v. Diabelli.
9. Andante.
10. Klavierstück A.
11. Adagio E.
12. Allegretto C-m.
13. 3 Klavierstücke.
14. 5 Klavierstücke.
15. 2 Scherzi.
16. Marsch E.

Tänze für Pianoforte. Serie XII.

1. Erste Walzer, op. 9.
2. Walzer, Ländler u. Ecoss. op. 18.
3. Deutsche Tänze u. Ecoss. op. 33.
4. Valses sentiment. op. 50.
5. Wiener Damen-Ländl. u. Ecoss. op. 67.
6. Valses nobles, op. 77.
7. Grätzer Walzer, op. 91.
8. Letzte Walzer, op. 127.
9. Ländler, op. 171.
10. 17 Ländler.
11. 12 Deutsche u. 5 Ecoss.
12. 8 Ländler.
13. 6 deutsche Tänze.
14—16. Je 3 deutsche Tänze.
17 u. 18. Je 2 deutsche Tänze.
19 u. 20. Je 1 deutscher Tanz.
21. Deutscher u. Ecoss.
22. Cotillon.
23. Galopp u. Ecoss. op. 49.
24. Grätzer Galopp.
25. 11 Ecossaisen.
26. 8 Ecossaisen.
27. 6 Ecossaisen.
28. 5 Ecossaisen.
29. Ecossaise F.
30. 20 Menuette.
31. Trio (Menuett).

B. Gesangmusik.

Messen. Serie XIII.

1. F-dur.
2. G-dur.
3. B-dur.
4. C-dur.
5. As-dur.
6. Es-dur.
7. Gesänge z. Feier d. heiligen Opfers d. Messe. F.

Kleinere Kirchenmusikwerke. Serie XIV.

a) Mit Begleitung.

1. Offertorium C, op. 46.
2. Offertorium F, op. 47.
3. Offert. (Salve reg.) op. 153.
4. Offert. (»Tres sunt«) A.
5. Graduale C, op. 150.
6. Tantum ergo C, op. 45.
7. Tantum ergo C (1816).
8. Tantum ergo C (1822).
9. Salve regina B.
10. Duett (Auguste jam.).
11. Magnificat C.
12. Stabat mater G-m.
13. Stabat F-m.
14. Kyrie D-m. (1812).
15. Kyrie D-m. (1813).
16. Kyrie F (1813).
17. Salve reg. F (1816).

b) Ohne Begleitung.

18. Antiphonen, op. 113.
19. Salve regina C, op. 149.
20. Salve reg. B (1816).
21. Kyrie B (1813).
22. Tant. ergo (Entwurf).

Dramatische Werke. Serie XV.

1. Des Teufels Lustschloß, Oper in 3 Akt.
2. Der vierjähr. Posten, Singsp. in 1 Akt.
3. Fernando, Singsp. in 1 Akt.
4. Die beiden Freunde v. Salamanca, Singsp. in 2 Akt.
5. Die Zwillingsbrüder, Singsp. in 1 Akt.
6. Die Verschworenen (Häuslicher Krieg), Singsp. in 1 Akt.
7. Die Zauberharfe (Rosamunde), Melodr. in 3 Akten.
8. Musik zu Rosamunde, op. 26.
9. Alfonso und Estrella, Oper in 3 Akten.
10. Fierrabras, heroisch-romant. Oper in 3 Akten, op. 76.
11. Claudine v. Villa Bella, Singspiel.
12. Der Spiegelritter, Operette.
13. Die Bürgschaft, Oper.
14. Adrast, Oper.
15. Einlage zu Herolds „Zauberglöckchen".

Für vier- u. mehrstimmigen Männerchor. Serie XVI.

a) Mit Begl. von Streich- oder Blasinstrumenten.

1. Nachtgesang im Walde, op. 139b.
2. Hymne a. d. heil. Geist, op. 154.
3. Gesang d. Geister über den Wassern, op. 167.

b) Mit Pianofortebegleitung.

4. Das Dörfchen. } op. 11.
5. Die Nachtigall. } op. 11.
6. Geist der Liebe. } op. 11.
7. Frühlingslied. } op. 16.
8. Naturgenuß. } op. 16.
9. Der Gondelfahrer, op. 28.
10. Bootsgesang, op. 52 III.
11. Zur guten Nacht, op. 81 III.
12. Widerspruch, op. 105 I.
13. Nachthelle, op. 134.
14. Ständchen, op. 135.
15. Im Gegenwärtigen.
16. Trinklied („Freunde").
17. Trinklied („Auf, jeder").
18. Bergknappenlied.
19. La Pastorella.

c) Ohne Begleitung.

20. Jünglingswonne. } op. 17.
21. Liebe. } op. 17.
22. Zum Rundtanz. } op. 17.
23. Die Nacht. } op. 17.
24. Wehmut. } op. 64.
25. Ewige Liebe. } op. 64.
26. Flucht. } op. 64.
27. Mondenschein, op. 102.
28. Schlachtlied, op. 151.
29. Trinkl. a. d. 14. Jahrh. op. 155.
30. Nachtmusik, op. 156.
31. Frühlingsgesang.
32. Geistertanz.
33. Ges. d. Geister üb. d. Wassern.
34. Lied im Freien.
35. Sehnsucht.
36. Ruhe, schönstes Glück.
37. Wein u. Liebe.
38. Der Entfernten.
39. Einsiedelei.
40. An den Frühling.
41. Grab u. Mond.
42. Hymne. „Komm hl. Geist".

d) Anhang.

43. Wer ist groß? Kantate m. Orch.
44. Zu Salieris Jubelfeier, Kantate.
45. Gesang der Geister über den Wassern mit Str.-Instr.

Für gemischten Chor. Serie XVII.

a) Mit Orchesterbegleitung.

1. Lazarus, oder die Feier der Auferstehung. Fragm.
2. Kantate zu Ehren J. Spendous, op. 128.

3. Am Geburtstag des Kaisers, op. 157.
4. Kantate zur Namensfeier des Vaters.
5. Glaube, Hoffnung und Liebe.

b) Mit Pianofortebegleitung.

6—8. Gott i. Ungewitter. Gott d. Weltschöpfer, Hymne a. d. Unendlichen, op. 112.
9. Mirjams Siegesgesang, op. 136.
10. Gebet, op. 139a.
11. Quartett, op. 146.
12. An die Sonne.
13. Lebenslust.
14. Der Tanz.
15. Kantate z. Feier d. Genesung d. F. Kiesewetter.
16. Begräbnislied.
17. Osterlied.

c) Ohne Begleitung.

18. Chor der Engel aus „Faust".
19. Der 92. Psalm.

Für 3 und mehr Frauenstimmen. Serie XVIII.

Mit Pianofortebegleitung.

1. Coronach, op. 52.
2. Der 23. Psalm, op. 132.
3. Gott in der Natur, op. 133.
4. Ständchen, op. 135.
5. Das Leben.
6. Klage um Ali Bey.

Für 3 und 2 Singstimmen. Serie XIX.

a) Mit Begleitung.

1. Die Advokaten, op. 74.
2. Der Hochzeitsbraten, op. 104.
3. Kantate zu Vogls Geburtstag, op. 158.
4. Kantate zur Namensfeier des Vaters.
5. Kantate „Gütigster, Bester".
6. Das Abendrot.
7. Punschlied.
8. Trinklied: „Brüder, unser Erdenwallen".

b) Ohne Begleitung.

9. Elysium.
10. Dessen Fahne Donnerstürme.
11. Hier umarmen sich.
12. Selig durch die Liebe.
13. Wer die steile Sternenbahn.
14. Die zwei Tugendwege.
15. Bardengesang.
16. Mailied: „Grüner wird die Au".
17. Trinklied im Mai.
18. Trinklied im Winter.
19. Frühlingslied: „Die Luft ist blau".

20. Totengräberlied.
21. Verschwunden sind die Schmerzen.
22. Unendliche Freude.
23. Dreifach ist der Schritt.
24. Goldner Schein.
25. Der Schnee zerrinnt.
26. Liebe säuseln die Blätter.
27a. Willkommen, lieber schöner Mai.
27b. Dass. in anderer Bearbeit.
28a. Lacrimosa son io.
28b. Dass. in anderer Bearbeit.
29. Sanctus.
30—34. Fünf Duette (auch für 2 Waldhörner). Mailied 1 und 2. Der Morgenstern. Jägerlied. Lützows wilde Jagd.
35. Schmerz verzerret ihr Gesicht.
36. Singübungen.

Für 1 Singstimme. Serie XX.

Mit Pianofortebegleitung.

Volkstüml. Gesamtausg. nach Stimmgattungen u. Zeitfolge geordnet (Mandyczewski). 12 Bände*).

Bd. I. Liederkreise.

Die schöne Müllerin, op. 25. Die Winterreise, op. 89. Der Schwanengesang.

Bd. II. Lieder für Sopran, Nr. 1—60.

1. Hagars Klage. 2. Mädchens Klage. 3. Klagelied. 4. Thekla, eine Geisterstimme. 5. Die Betende. 6. Der Abend. 7. Gretchen am Spinnrade. 8. Ammenlied. 9. Minona. 10. Nähe des Geliebten. 11. Sehnsucht der Liebe. 12. Stimme der Liebe. 13. Naturgenuß. 14. Die Sterbende. 15. Amalia. 16. An die Nachtigall. 17. Die Nonne. 18. Die Liebe. 19. Kolmas Klage. 20. Grablied. 21. Lieb Minna. 22. Wandrers Nachtlied. 23. Der Fischer. 24. Erster Verlust. 25. Idens Nachtgesang. 26. Von Ida. 27. Das Sehnen. 28. Der Abend. 29. Geist der Liebe. 30. Ballade. 31 u. 32. Abends unter der Linde, I. u. II. 33. Alles um Liebe. 34. Hoffnung. 35. Das Mädchen aus der Fremde. 36. Heidenröslein. 37. An den Mond. 38. Die Spinnerin. 39. Schweizerlied. 40. Cora an die Sonne. 41. An die Sonne. 42. Lilla an die Morgenröte. 43. Totenkranz für ein Kind. 44. Abendlied. 45. Lied. 46. Vaterlandslied. 47. Die frühen Gräber. 48. Das Mädchen von Inistore. 49. Lambertine. 50. Wiegenlied. 51. Mein Gruß an den Mai. 52. Die Sternen-

*) Als für den praktischen Gebrauch geeigneter, geben wir hier das Verzeichnis der volkstümlichen Liederausgabe, neben der noch eine chronologisch geordnete in 10 Bänden besteht.

welten. 53. Die Macht der Liebe. 54. Sehnsucht. 55. Idens Schwanenlied. 56. Luisens Antwort. 57. Mignon. 58. Liane. 59. Klage der Ceres. 60. An den Mond.

Bd. III. Lieder für Sopran, Nr. 61—130.

61. Erlkönig. 62. Der Schmetterling. 63. Abendlied. 64. Mädchens Klage. 65. Die Wehmut. 66. Ins stille Land. 67. Die verfehlte Stunde. 68. Geist der Liebe. 69. Frühlingslied. 70. Auf den Tod einer Nachtigall. 71. Winterlied. 72. Erntelied. 73. Das große Halleluja. 74. An den Schlaf. 75. Gott im Frühlinge. 76. Der gute Hirte. 77. An die untergehende Sonne. 78. An mein Klavier. 79. Das Heimweh. 80. Aus Diego Manazares. 81. Trauer der Liebe. 82. Die Perle. 83 u. 84. Nur wer die Sehnsucht kennt, I und II. 85. Ferne von der großen Stadt. 86. Geheimnis. 87. Bei dem Grabe meines Vaters. 88. An die Nachtigall. 89. Wiegenlied. 90. Abendlied. 91. Phidile. 92. Herbstlied. 93. Leiden der Trennung. 94. Die Liebe. 95. Lob der Tränen. 96. Die Blumensprache. 97. Die abgeblühte Linde. 98. Am Strome. 99. Auf dem See. 100. Ganymed. 101. Hänflings Liebeswerbung. 102. Nach einem Gewitter. 103. Iphigenia. 104. Die Forelle. 105. Erlassee. 106. Thekla. 107. Grablied f. die Mutter. 108. Das Marienbild. 109. Blanka. 110. Vom Mitleiden Mariä. 111. Die Gebüsche. 112. Das Mädchen. 113. Berthas Lied in der Nacht. 114. Der Jüngling am Bache. 115. Beim Winde. 116. Die Liebende schreibt. 117. Nachthymne. 118. Die Vögel. 119. Der Fluß. 120. Abendröte. 121. Morgenlied. 122. Frühlingsglaube. 123. Der Jüngling auf dem Hügel. 124. Die gefangenen Sänger. 125. Heiß mich nicht reden. 126. So laßt mich scheinen. 127 u. 128. Suleika, I u. II. 129. Der Blumen Schmerz. 130. Der Wachtelschlag.

Bd. IV. Lieder für Sopran, Nr. 131—172.

131. Schwanengesang. 132. Die Rose. 133. Im Haine. 134. Wandrers Nachtlied. 135. Am See. 136. Viola. 137. Des Lebens Tag ist schwer. 138. Auf dem Wasser zu singen. 139. Lachen u. Weinen. 140. Glaube, Hoffnung u. Liebe. 141. Im Abendrot. 142. Die junge Nonne. 143. Nacht u. Träume. 144—146. Ellens Gesang, I, II u. III. 147. Delphine. 148. Der liebliche Stern. 149. Heiß mich nicht reden. 150. So laßt mich scheinen. 151. Nur wer die Sehnsucht kennt. 152. Das Zügenglöcklein. 153. Die Unterscheidung. 154. Die Männer sind méchant. 155. Wiegenlied. 156. Das Echo. 157. Lied der Anne Lyle. 158. Heimliches Lieben. 159. Das Weinen. 160. Vor meiner Wiege. 161. Misero

pargoletto. 162. Son fra l'onde. 163. Vedi quanto adoro. 164. La pastorella. 165. Non t'accostar. 166. Guarda, che bianca luna. 167. Da quel sembiante. 168. Mio ben ricordati. 169. Namenstagslied. 170. Lorma. 171. Abschied von der Erde. 172. Der Hirt auf dem Felsen.

Bd. V. Für Mezzosopran und Alt, Nr. 1—50.

1. Eine Leichenphantasie. 2. Verklärung. 3—5. Don Gayseros, I, II u. III. 6. Andenken. 7. Geisternähe. 8. Totenopfer. 9. Romanze. 10. Geistertanz. 11. Schäfers Klagelied. 12. Lodas Gespenst. 13. An Mignon. 14. Mädchens Klage. 15. Meeresstille. 16. Die Bürgschaft. 17. Der Gott und die Bajadere. 18. Dem Unendlichen. 19. Ossians Lied nach dem Falle Nathos. 20. Nachtgesang. 21. Schwanengesang. 22. Das Grab. 23. An die Natur. 24. Mutter geht durch ihre Kammern. 25. Das Grab. 26. Daphne am Bach. 27. Klage. 28. Hochzeitslied. 29. In der Mitternacht. 30. Abschied. 31. Abendlied der Fürstin. 32. Am Bach im Frühling. 33. Lebenslied. 34. Trost. 35. Schlaflied. 36. An die Musik. 37. Pax vobiscum. 38. Uraniens Flucht. 39. Litanei auf Aller Seelen. 40. Himmelsfunken. 41. Hoffnung. 42. Die Sterne. 43. Im Walde. 44. Im kalten, rauhen Norden. 45. Die Rose. 46. Du liebst mich nicht. 47. Wehmut. 48. Totengräberweise. 49. Der Vater mit dem Kind. 50. Gesang der Norna.

Bd. VI. Für Tenor, Nr. 1—53.

1. Der Vatermörder. 2. Der Jüngling am Bache. 3. Die Schatten. 4. Trost an Elisa. 5. Lied aus der Ferne. 6. Lied der Liebe. 7. Erinnerungen. 8. Adelaide. 9. An Emma. 10. An Laura. 11. Das Mädchen aus der Fremde. 12. Nachtgesang. 13. Trost in Tränen. 14. Schäfers Klagelied. 15. Sehnsucht. 16. Am See. 17. Auf einen Kirchhof. 18. Als ich sie erröten sah. 19. Das Bild. 20. Der Mondabend. 21. Der Sänger. 22. Die Erwartung. 23. Am Flusse. 24 u. 25. Sängers Morgenlied, I u. II. 26. Schwertlied. 27. Das war ich. 28. Die Sterne. 29. Vergebliche Liebe. 30. Liebesrausch. 31. Die erste Liebe. 32. An die Freude. 33. Der Jüngling am Bache. 34. An den Mond. 35. Die Mainacht. 36. An die Apfelbäume. 37. Seufzer. 38. Liebeständelei. 39. Der Liebende. 40. Adelwold u. Emma. 41. Der Traum. 42. Die Laube. 43. Das Finden. 44. Die Erscheinung. 45. Die Täuschung. 46. Tischlied. 47. Der Liedler. 48. Die Mondnacht. 49. Huldigung. 50. Das Geheimnis. 51. An den Frühling. 52. Der Rattenfänger. 53. Bundeslied.

Bd. VII. Für Tenor, Nr. 54—136.

54. Wonne der Wehmut. 55. Wer kauft Liebesgötter. 56. Liebhaber in allen Gestalten. 57. Der Morgenkuß nach einem Ball. 58. Abendständchen. 59. Morgenlied. 60. Der Weiberfreund. 61. An die Sonne. 62. Die Fröhlichkeit. 63. Lob des Tokayers. 64. An den Frühling. 65. Furcht der Geliebten. 66. Das Rosenband. 67. An Sie. 68. Die Sommernacht. 69: Dem Unendlichen. 70. Labetrank der Liebe. 71. An die Geliebte. 72. Skolie. 73. Das gestörte Glück. 74. Die Sterne. 75. An Rosa I. 76. Der Zufriedene. 77. Harfenspieler I. 78. Hoffnung. 79. Rastlose Liebe. 80. Die Berge. 81. Klage. 82. Morgenlied. 83. Ritter Toggenburg. 84. Der Flüchtling. 85. Laura am Klavier. 86. Die Entzückung an Laura. 87. Die Einsiedelei. 88. Gesang an die Harmonie. 89. Der Herbstabend. 90. Der Entfernten. 91. Sprache der Liebe. 92. Stimme der Liebe. 93. Entzückung. 94. Julius an Theone. 95. Klage. 96. Knabenzeit. 97. Minnelied. 98. Die frühe Liebe. 99. Blumenlied. 100. Der Leidende. 101. Seligkeit. 102. Schlachtgesang. 103. Die Gestirne. 104. Edone. 105. Die Liebesgötter. 106. Fragment aus Äschylus. 107. Freude der Kinderjahre. 108. An den Mond. 109. An Chloen. 110. Lied des Orpheus. 111. Alte Liebe rostet nie. 112. Harfenspieler II. 113. Harfenspieler III. 114—116. Gesänge des Harfners I, II und III. 117. Der König in Thule. 118. Jägers Abendlied. 119. Der Sänger am Felsen. 120. Der Hirt. 121. Lied des Schiffers an die Dioskuren. 122. An eine Quelle. 123. Am Grabe Anselmos. 124. Ich bin vergnügt. 125. Alinde. 126. An die Laute. 127. Das Lied vom Reifen. 128. Täglich zu singen. 129. Trost im Liede. 130. Die Einsiedelei. 131. Elysium. 132. Attys. 133. Der Alpenjäger. 134. Der Knabe in der Wiege. 135. Auf der Riesenkoppe. 136. An den Mond in einer Herbstnacht.

Bd. VIII. Für Tenor, Nr. 137—180.

137. Einsamkeit. 138. Der Blumenbrief. 139. Blondel zu Marien. 140—142. Sonett I, II und III. 143. Abendbilder. 144. An die Freunde. 145. Der Jüngling am Bache. 146—149. Hymne I, II, III u. IV. 150. Marie. 151. Sternennächte. 152. Trost. 153. Nachtstück. 154. Schöne Welt. 155. Der Knabe. 156. Der Schiffer. 157. Frühlingsglaube. 158. Liebeslauschen. 159. Sehnsucht. 160. Der zürnenden Diana. 161. Der Unglückliche. 162. Versunken. 163. Geheimes. 164. Der Jüngling an der Quelle. 165. Sei mir gegrüßt. 166. Ihr Grab. 167. Nachtviolen. 168. Du liebst mich nicht. 169. Die Liebe

hat gelogen. 170. Todesmusik. 171. Schwestergruß. 172. Der Musensohn. 173. An die Entfernte. 174. Willkommen u. Abschied. 175. Drang in die Ferne. 176. Pilgerweise. 177. Vergißmeinnicht. 178. Das Geheimnis. 179. Der Pilgrim. 180. Daß sie hier gewesen.

Bd. IX. Für Tenor, Nr. 181—217.

181. Du bist die Ruh. 182. Abendstern. 183. Auflösung. 184. Der Einsame. 185. Der blinde Knabe. 186. Normans Gesang. 187. Im Walde. 188. Auf der Bruck. 189. Das Heimweh. 190. Die Allmacht. 191. Fülle der Liebe. 192. Wiedersehn. 193. Abendlied für die Entfernte. 194. Florio. 195. An mein Herz. 196. Am Fenster. 197. Sehnsucht. 198. Im Freien. 199. Im Frühling. 200. Lebensmut. 201. Um Mitternacht. 202. Über Wildemann. 203. Romanze d. Richard Löwenherz. 204. Trinklied. 205. Ständchen. 206. Hippolits Lied. 207. Gesang. 208. Der Wanderer an den Mond. 209. Bei dir allein. 210. Irdisches Glück. 211. Das Lied im Grünen. 212. Des Fischers Liebesglück. 213. Der Winterabend. 214. Die Sterne. 215. Abschied. 216. Herbst. 217. Auf dem Strom.

Bd. X. Für Bariton u. Baß, Nr. 1—39.

1. Totengräberlied. 2. Sehnsucht. 3. Der Taucher. 4. Amphiaraos. 5. Gebet während der Schlacht. 6. Trinklied. 7. Der Schatzgräber. 8. Der Goldschmiedsgesell. 9. Tischlerlied. 10. An Rosa II. 11. Augenlied. 12. Geistesgruß. 13. Genügsamkeit. 14. Die vier Weltalter. 15. Pflügerlied. 16. Fischerlied. 17. Abschied von der Harfe. 18. Stimme der Liebe. 19. Die Nacht. 20. Grablied auf einen Soldaten. 21. Orpheus. 22. Rückweg. 23. An Schwager Kronos. 24. Der Wanderer. 25. Zum Punsche. 26. Ich bin vergnügt. 27. Skolie. 28. Frohsinn. 29. Jagdlied. 30. Der Schäfer und der Reiter. 31. Der Alpenjäger. 32. Wie Ulfru fischt. 33. Fahrt zum Hades. 34. Der Flug der Zeit. 35. Philoktet. 36. Memnon. 37. Auf der Donau. 38. Der Schiffer. 39. Fischerlied.

Bd. XI. Für Bariton u. Baß, Nr. 40—78.

40. Das Grab. 41. Der Strom. 42. An den Tod. 43. Gruppe aus dem Tartarus. 44. Der Kampf. 45. Das Abendrot. 46. Der Wanderer. 47. Sehnsucht. 48. Prometheus. 49. Orest auf Tauris. 50. Der entsühnte Orest. 51. Freiwilliges Versinken. 52. Grenzen der Menschheit. 53. Fels auf Felsen. 54. Selige Welt. 55. Schatzgräbers Begehr. 56. An die Leier.

57. Am Flusse. 58. Der zürnende Barde. 59. Der Zwerg. 60. Greisengesang. 61. Dithyrambe. 62. Der Sieg. 63. Gondelfahrer. 64. Lied eines Kriegers. 65. Des Sängers Habe. 66. Totengräbers Heimweh. 67. Lied des gefangenen Jägers. 68. Tiefes Leid. 69. Fischerweise. 70. Jägers Liebeslied. 71. Schiffers Scheidelied. 72. Der Wallensteiner Lanzknecht. 73. Der Kreuzzug. 74. Widerschein. 75. Pensa che questo istante. 76. Die Macht der Augen. 77. Der getäuschte Verräter. 78. Die Art ein Weib zu nehmen.

Bd. XII. Duette u. Zwiegesänge, Nr. 1—18.

1. Wie anders, Gretchen. 2. Trinklied vor der Schlacht. 3. Punschlied. 4. Selma und Selmar. 5. Shilrik u. Vinvela. 6. Hektors Abschied. 7. Hermann und Thusnelda. 8. Der Tod Oskars. 9. Cronnan. 10. Lebensmelodien. 11. Liebesend. 12. Licht und Liebe. 13. Der Tod u. das Mädchen. 14. Die Nacht. 15. Antigone u. Ödip. 16. Der Jüngling u. der Tod. 17. Mignon und der Harfner. 18. Altschottische Ballade.

Unvollendete Werke. Serie XXI.

1. Ouvertüre B-dur f. Orch.
2. Ouvertüre D f. Orch.
3. Konzertst. D f. Viol. u. Orch.
4. Rondo A f. Viol. u. Streichquart.
5. Streichtrio B 1817.
6. Ouvert. G f. Pfte. zu 4 Hdn.
7. Ouvert. z. Fierrabras f. 4 Hde.
8. Sonate E
9. Sonate Des (Fragm.)
10—14. Sonaten Fis-m., C, F-m., Cis-m., C
15. Pianofortestück C-dur
16. Allegretto C-m.
17. Allegretto C
18. Allegro mod. C
19. Andantino C
20. Allegro u. Scherzo
21. Adagio C
22. Adagio G
23. 12 Wiener Deutsche
24—27. Menuette A, E, D, Cis-m.
28. 2 Menuette E u. A
29. 8 Ecossaisen

} f. Pfte.

30. 3 Ecossaisen
31. Albumblatt } f. Pfte.
32. Tantum ergo f. Chor u. Orch.
33. Offert. f. Ten., Ch. u. Orch.
34. Geſ. d. Geiſter üb. d. Waſſern f. Männerch. u. Pfte.
35. Fiſcherlied für Männerchor.
36. Frühlingslied a) f. Männerchor, b) f. 1 Singſt. m. Pfte.
37—43. Terzette f. 3 Männerſt.
44. Die Schlacht. Kantate.

Hervorragendſte Übertragungen u. Bearbeitungen Schubertſcher Werke.

Liſzt, Märſche f. Orch. (aus op. 40, 54 u. 121) Berlin, Fürſtner.
— Phantaſie C op. 15, f. Pfte. u. Orch., ſowie f. 2 Pfte. ſymphon. bearb. Leipzig, Cranz.
— Die Allmacht, f. Solotenor mit Männerchor und Orch. Leipzig, Schuberth.
— 4 Lieder f. 1 Singſt. m. kl. Orch. Leipzig, Forberg.
Junge Nonne — Gretchen a. Spinnrad — Mignon — Erlkönig.
— Divertissement à la hongroise, op. 54, f. Kl. allein (leicht u. ſchwer) bearb. Leipzig, Cranz.
— 3 Märſche f. Kl. allein. Ebd.
— Soirées de Vienne. Valses-caprices (nach Erſte Walzer, op. 9), f. Kl. bearb. Leipzig, Peters.
— 12 Lieder f. Kl. übertr. Ebd.
Sei mir gegrüßt — Auf d. Waſſer zu ſingen — Du biſt die Ruh — Erlkönig — Meeresſtille — Junge Nonne — Frühlingsglaube — Gretchen a. Spinnrad — Ständchen (Horch, horch!) — Raſtloſe Liebe — Wanderer — Ave Maria.
— 6 Lieder f. Kl. Berlin, Schleſinger.
Lebewohl — Mädchens Klage — Sterbeglöcklein — Trockne Blumen — Ungeduld — Forelle.
— Geiſtliche Lieder f. Kl. Leipzig, Schuberth.
Litanei — Himmelsfunken — Die Geſtirne — Hymne.
— Die Forelle, f. Kl. 2. Verſion. Leipzig, Cranz.
— Müllerlieder f. Kl. Ebd.
Das Wandern — Müller u. Bach — Jäger — Böſe Farbe — Wohin? — Ungeduld.

Liszt, 2 Lieder f. Kl. Berlin, Schlesinger.
Lob der Tränen — Die Rose.
— Winterreise, f. Kl. Ebd.
Gute Nacht — Nebensonnen — Mut — Die Post — Erstarrung — Wasserflut — Lindenbaum — Leiermann — Täuschung — Wirtshaus — Stürmischer Morgen — Im Dorfe.
— Schwanengesang, f. Kl. Ebd.
Die Stadt — Fischermädchen — Aufenthalt — Am Meer — Abschied — In der Ferne — Ständchen — Ihr Bild — Frühlingssehnsucht — Liebesbotschaft — Atlas — Doppelgänger — Taubenpost — Kriegers Ahnung.

Joachim, Grand Duo, op. 140, f. Orch. übertr. Leipzig, Cranz.

Franz, R., Quartett A-moll, op. 29
— Quartett D-moll
— Rondo brill., op. 70
} f. 4 Hde. Leipzig, Leuckart.

Tausig, 2 Marches milit. f. Kl. allein zum Konzertvortrag bearb. Berlin, Simrock.
— Andante var. et Rond. brill., op. 84, f. Kl. allein z. Konzertvortrag. Berlin, Fürstner.

Köhler, Louis, 6 Märsche, op. 40, f. Kl. allein. Leipzig, Cranz.
— Phantasie op. 103, f. Kl. allein. Offenbach, André.
— Sei mir gegrüßt, f. Pfte., Vcll. oder Viol. und Harm. Mainz, Herf & Wolf.
— Ave Maria, f. dies. Instr. Ebd.
— Erstarrung und Einsamkeit (Winterreise), f. dies. Instr. Ebd.
— Erlkönig, Wanderer, f. Pfte. Leipzig, Cranz.
— Müllerlieder 1—7, Forelle, junge Nonne f. 2 u. 4 Hde. Ebd.
— Winterreise (Nr. 1, 3, 4, 5, 11, 13)
— Schwanengesang (Nr. 4, 5, 9, 10, 12, 13)
} f. 2 u. 4 Hde. Berlin, Bote & Bock.

Heller, Steph., Erlkönig, Gretchen a. Spinnrad, Wanderer, Tod u. Mädchen, Lob der Tränen, Sei mir gegrüßt, Müllerlieder Nr. 7 u. 8, Forelle, junge Nonne, Ave Maria, Mädchens Klage, Du bist die Ruh, Auf dem Wasser zu singen, Zügenglöcklein, Winterreise Nr. 13 u. 17, Wiegenlied, Echo, Gestirne, Schwanengesang Nr. 4 u. 7 f. Kl. allein. Köln, Schloß.

Reinecke, C., Die schöne Müllerin, op. 25, f. Kl. allein. Leipzig, Cranz.

Herbeck, J., Geistliche Lieder 4, 5 u. 6 f. gem. Chor. Ebd.

Göhler, Georg, Stabat mater, bearb. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Fuchs, J. N., Alfonso u. Estrella, Oper (in 3 Akt.) bearb., Kl.-Ausz. Berlin, Schlesinger.

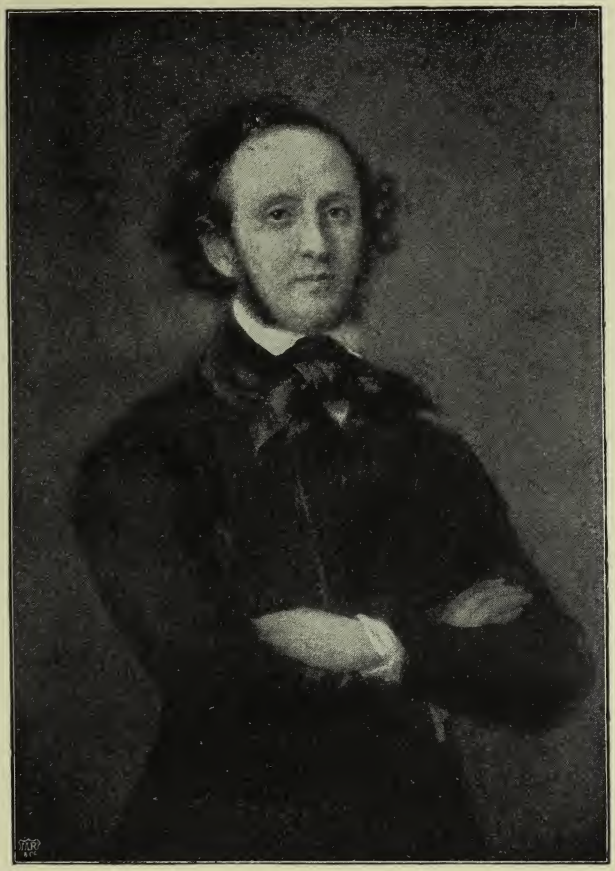
Fuchs, Die Zwillingsbrüder, Singspiel, bearb., 1882 in Wien, Hofoper aufgef.

Neitzel, Otto, Fierrabras, Oper (in 3 Akt.) bearb., Part., St. u. Kl.-Ausz. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Hirschfeld, Rob., Der einjährige Posten, Singspiel (in 1 Akt) bearb.

— Der häusliche Krieg, Singspiel, neue Textbearb., 19. Nov. 1911 in Wien, Sophiensaal aufgef.

Felix
Mendelssohn



Felix Mendelssohn Bartholdy

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Nicht die Musen allein, auch die Schicksalsgöttinnen haben ihre Lieblinge, und wen die einen mit ihrer Gunst beglücken, dem pflegen die andern meist abhold zu sein. Nur selten begegnen wir hienieden den Auserwählten, über deren Haupte sich beide Mächte freundlich die Hand reichen und deren Dasein sie vereint die Bedingungen zu harmonischer Gestaltung verleihen. Solch gesegneter Naturen eine war Felix Mendelssohn Bartholdy. Was man im Leben ein Sonntagskind nennt, das war er. Auf lichten Höhen wandelte er sorglos dahin, unangefochten von Bedrängnissen des gemeinen Lebens, frei von Zwiespalt und Kampf, wie sie die Künstlerseele so häufig beschweren. Nicht mit Schmerzen hat er seinem Genius die Blüten abgerungen, niemals hat er sein Brot mit Tränen gegessen, er durfte, wie selten einer, ungestraft unter Palmen wandeln. In Harmonie floß sein künstlerisches und menschliches Dasein zusammen und wie sein Schaffen Wohllaut gewesen, so war es sein Leben auch. So ist es gekommen, daß er noch im Tode als die Lichtgestalt weiter lebt, als die ihn einst das Auge geschaut. Wohl selten ist einer unserer Tonmeister Zeit seines Lebens inniger geliebt worden als er, und dennoch gab es Größere noch als ihn. Anmutvoller aber und liebenswürdiger war keiner als er. Ein Heldencharakter freilich wird nicht im Sonnenlichte gezeitigt, er bedarf der Schatten und Kämpfe und großen Schmerzen. So ist auch Mendelssohn kein Heldencharakter geworden, nicht das, was man einen Heros der Töne nennt. Ihm fehlte die genialische Überfülle, die himmelanstürmende Kraft, die kühne Ursprünglichkeit, die diesen macht. Nicht in die nächtigen Tiefen innerlichen Ringens und Kämpfens

ist er hinabgestiegen, eine Welt in sich befriedigter Schönheit und wolkenloser Klarheit ist es, darin seine Muse zu verweilen liebt. Kein Sturm der Leidenschaft zittert in den Tönen, denen eine fast jungfräulich fühlende Seele das Leben gab. Man erkennt in ihnen das Übergewicht der Bildung über die schöpferische Eingebung, das der Selbstkritik über das unmittelbare Empfinden. Allenthalben ist Maß und Beschränkung, nirgends ein Zuviel, niemals die Schönheitslinie überschritten. Ja, ein so auserlesenes Formgefühl wohnt dem Tondichter inne, daß Hans von Bülow ihm sogar „das höchste Formgenie nach Mozart, das freilich nur der wirklich Gereifte zu erkennen vermag", zusprach. Zartheit und Keuschheit der Empfindung, Noblesse des Ausdrucks bis ins kleinste Detail hinein sind seine hervorstechenden Eigentümlichkeiten. Mag die Zartheit immerhin zur Sentimentalität, die Keuschheit bisweilen zum Puritanismus gesteigert, die Noblesse zu einer gewissen eleganten Manier geworden scheinen, die die Hand ihres Schöpfers auch dem flüchtigen Blick verrät: die Vornehmheit seiner Natur spricht sich in allen seinen Werken aus, so verschiedenen Gattungen sie angehören. Mendelssohns eigentliches Genre ist das Liebliche, Schmeichelnde, das Süße, sanft Elegische. Am größten ist er, wenn er, wie in der Sommernachtstraum-Musik und den Konzertouvertüren, mit den lockenden Stimmen der Naturgeister zu uns redet, wenn er uns aus Licht und Duft gewobene Märchenbilder vor die Seele zaubert. Liegt doch überhaupt der Schwerpunkt seines Schaffens im Instrumentalen. Aber er ist bedeutend auch im Oratorium, das man ehedem als sein Höchstes schätzte. War es im Phantastischen vor allem Carl Maria von Weber, der ihm zum Leitstern diente, so suchte er sich auf oratorischem Gebiet in Händel und Bach seine Vorbilder. Halb Klassizist, halb Romantiker, gelang es ihm, den Ausdruck zu finden für das re-

ligiös-musikalische Bedürfnis seiner Zeit und deren Geist zu verschmelzen mit dem Geist der Vergangenheit.

„Mendelssohn ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt", lautet ein Ausspruch Schumanns. Es ist Mozart auch in der Tat, der in Gemeinschaft mit Weber weittragenden Einfluß auf die künstlerische Entfaltung des Meisters übte und der, gleich diesem, Spuren innerer Verwandtschaft mit ihm zeigt. Sogar an der Popularität jener beiden, in denen das deutsche Volk seine Lieblinge feiert, hat Mendelssohn eine Zeitlang teilgenommen. Das seltene Glück war ihm beschieden, sich von seinem ersten Auftreten bis an seinen Tod der raschesten Erfolge, der reichsten Anerkennung seiner Bestrebungen zu erfreuen und seine Verdienste neidlos von den verschiedensten Kunstrichtungen gewürdigt zu sehen. Freilich hat, so viel Nachahmung er hervorgerufen, sein Einfluß auf die Weiterentwicklung der Tonkunst sein Leben nicht lange überdauert, und gerade an seiner bevorzugten Erscheinung bewahrheitete sich am Ende die natürliche Ordnung, daß eine schnell gewonnene Popularität dem Raub der Zeiten früher verfällt als eine spät und mühsam errungene.

Das Leben der glücklichsten Menschen ist ereignislos, pflegt man zu sagen. Auch das Leben des Meisters, dessen Vorname schon ihn als den Glücklichen bezeichnet, floß um so harmonischer dahin, je weniger es durch außerordentliche Ereignisse unterbrochen scheint. Ein Enkel des großen Philosophen Moses Mendelssohn, ward Felix, als Sohn israelitischer Eltern, am 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren. Die christliche Taufe empfing er mit seinen drei Geschwistern am 21. März 1821 in Berlin, dahin seine Familie 1811 übergesiedelt war. Sein Vater Abraham Mendelssohn war der Chef und Mitbegründer des noch

heute blühenden Berliner Bankierhauses, das seinen Namen trägt. Die ihm eigene tiefe Bildung, im Verein mit dem feinen Kunstsinn seiner geist- und gemütvollen Frau, Lea geb. Salomon, der Schwester des Berliner Kunstmäzens Bartholdy — dessen nach seinem Übertritt zum Christentum angenommenen Namen die Familie später dem ihren verband — machten sein Haus zu einer Pflegestätte der Kunst und Wissenschaft und zu einem vielbesuchten Versammlungsort für deren hervorragendste Vertreter. Die Brüder Humboldt, Varnhagens, Schleiermacher, Hegel, Gans, Boekh, Zelter und andere waren hier häufig gesehene Gäste. So erwiesen sich die Verhältnisse im Vaterhause der künstlerischen Entwicklung des Sohnes als überaus günstig. Talent und Vorliebe für Musik waren auch den übrigen drei Geschwistern und besonders der älteren Schwester Fanny von den Eltern vererbt worden, am ausgesprochensten aber kamen sie bei Felix zur Erscheinung. Die Mutter, welche die musikalischen Studien ihrer Kinder im Beginn persönlich geleitet hatte, sah sich infolgedessen veranlaßt, sich durch entsprechendere Lehrkräfte ersetzen zu lassen, und den ersten Meistern Berlins ward nun die künstlerische Ausbildung des Knaben übergeben. Ludwig Berger, der Schüler Clementis und Freund Fields, übernahm es, ihn im Klavierspiel, Friedrich Zelter, ihn im Kontrapunkt zu unterweisen. Auf der Violine wurde er zuerst durch Henning, später durch den ihm nachmals innig befreundeten Eduard Rietz unterrichtet. Von so außerordentlichen Resultaten wurden dabei die Bemühungen der Lehrer belohnt, daß Felix in seinem neunten Jahre bereits mit Dusseks „Concert militaire“ öffentlich aufzutreten vermochte, in seinem zwölften Jahre schon mehrere Symphonien und Operetten geschrieben, in seinem dreizehnten, vierzehnten und fünfzehnten aber einige Arbeiten aufzuweisen hatte, die sich an Reife selbst den Jugendwerken

Mozarts gleichstellen lassen. Die straffe akademische Zucht, in der er emporwuchs, legte seiner Phantasie frühzeitig Zügel an. In bewundernswerter Weise tritt denn auch in den Erstlingsgaben des Knaben: den Quartetten op. 1, 2, 3, bereits die Sicherheit und Leichtigkeit der Formbeherrschung zutage, die Mendelssohn, dem Meister, in so vollendetem Maße eignet. Dabei hebt in einzelnen derselben, wie im H-moll-Quartett op. 3, eine künstlerische Individualität sich leise zu äußern an. Mischt sich, wie erwähnt, in seine späteren Werke ein ihn charakterisierendes weiches, sentimentales Element, so kommt in diesen frühen Kundgebungen eine naive, ungetrübte Lust am Dasein und an der Kunst zum Ausdruck. Erst in dem Grade, als der Jüngling hinaus ins Leben tritt, nehmen seine Schöpfungen eine bestimmte Physiognomie an, füllen sich die gefälligen Formen mit einem ihm spezifisch eigentümlichen Inhalt. Schon frühzeitig aber gewann der Knabe inmitten des anregenden Kunsttreibens seiner Vaterstadt Teilnahme am öffentlichen Leben und sah sich den bedeutendsten Erscheinungen seiner Zeit gegenübergestellt. So ward er, elf Jahre alt, von Zelter bei Goethe eingeführt und erwarb sich die warme Zuneigung des Dichters, dem er die Werke Bachs, Beethovens und Mozarts vorspielte und damit einen Einblick in die herrlichsten Schöpfungen der Tonkunst erschloß. Auch zu den hervorragendsten seiner Kunstgenossen trat er in Beziehung, dank den regelmäßigen Musikaufführungen im Vaterhause, die zugleich eine praktische Vorschule für ihn selber wurden. Dauernden Einfluß auf ihn übte zumal das Erscheinen des schwärmerisch von ihm verehrten Carl Maria von Weber und seines „Freischütz" in Berlin. Die neue romantische Richtung, die in diesem ihren frischen Lebenstrieb äußerte, gestaltete sich zu einem Grundzug seines eigenen Wesens. Als einige Jahre später (1824) Ignaz Moscheles, der berühmte Meister des Pianoforte-

spiels, in der preußischen Hauptstadt konzertierte, erkannte auch er nachdrücklich die seltene Begabung des Knaben. Er unterrichtete Felix während seines dortigen Aufenthaltes und knüpfte, obwohl an Jahren ihm weit voraus, mit ihm ein Freundschaftsband, das beide Künstler bis zum frühen Tode des einen treu verbunden hielt und dem durch Herausgabe der „Briefe von Felix Mendelssohn Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles" ein Denkmal gesetzt worden ist*).

An der vielfältigen und bewundernden Anerkennung, deren das Talent seines Kindes sich erfreute, ließ Abraham Mendelssohn sich jedoch nicht genügen. Ihn verlangte es, das Urteil einer europäischen Autorität einzuholen, bevor er in die Wahl der Künstlerlaufbahn, als den zukünftigen Beruf seines Sohnes, willigte, und so reiste er im März 1825 mit ihm nach Paris, um ihn der Prüfung Cherubinis zu unterwerfen. Die Entscheidung des großen Meisters lautete günstig, und nachdem der Knabe sein H-moll-Quartett vor ihm gespielt und ein Kyrie für Chor und Orchester komponiert hatte, erklärte er selbst sich zur weiteren Ausbildung desselben bereit. Indessen lehnte der Vater dies Anerbieten ab und kehrte mit Felix nach Berlin zurück.

Von nun an widmete sich dieser wesentlich seinem Künstlerberuf, ohne darum die schon früher begonnenen Studien zu verabsäumen, die eine universelle Ausbildung seines Geistes bezweckten. Mit besonderer Vorliebe lag er der Beschäftigung mit älteren und neueren Sprachen ob: er übersetzte englische und italienische Dichter und veröffentlichte 1826 sogar eine metrische Übertragung der „Andria" des Terenz. Auch im Zeichnen und Malen erwarb er sich eine nicht gewöhnliche Fertigkeit, während er daneben die ritterlichen Künste pflegte. Ausgerüstet mit einer klassischen

*) Von Felix Moscheles. Leipzig, Duncker & Humblot. 1888.

Vorbildung, bezog er im Jahre 1827 die Berliner Universität, um daselbst historische und philosophische Kollegien zu hören. Häufiger denn bisher trat er nun auch mit seinen künstlerischen Leistungen vor die Öffentlichkeit und ließ sich vom Publikum seiner Vaterstadt als Virtuos, Komponist und Dirigent bewundern. So erfolgte im April 1827 die Aufführung seiner im Laufe der Jahre 1824 und 25 entstandenen Oper „Die Hochzeit des Gamacho", die allerdings, schon ihres undramatischen Textes wegen, mit sehr geteiltem Beifall aufgenommen ward. Seine erste große Symphonie op. 11, mehrere Gelegenheitskantaten und geistliche Kompositionen wurden öffentlich zu Gehör gebracht; letztere mit Hilfe der von Zelter geleiteten Singakademie, der Felix selbst als Altist angehört hatte. Einer an ihn ergangenen Aufforderung folgend, führte er auch in Stettin einige seiner Arbeiten auf. Den besonderen Dank der musikalischen Welt aber erwarb er sich, als er im März 1829 die unter fast hundertjährigem Staub begrabene Bachsche Matthäus-Passion wieder ans Tageslicht förderte und in der Singakademie dirigierte. Wenige Wochen später unternahm er nach beendeten Universitätsstudien seinen ersten selbständigen Ausflug in die Welt und traf auf Einladung seines Freundes Moscheles zur Musiksaison in London ein.

Als Schöpfer mehrerer bedeutender Werke konnte Mendelssohn sich den dortigen Musikfreunden vorstellen. Hatte er doch als siebzehnjähriger Jüngling schon in seiner „Sommernachtstraum"-Ouvertüre ein Zeugnis seines Könnens abgelegt, das ihm eine Stelle unter den besten und feinsinnigsten Meistern seiner Kunst sicherte. Bereits einige der ihr vorangegangenen Werke, wie das Scherzo des II-moll-Quartetts, das Fis-moll-Capriccio op. 5, die Charakterstücke op. 7, und vornehmlich die Klaviersonate op. 6, hatten auf seine besondere Richtung hingedeutet.

Hier nun kommt sie zu vollendetem Ausdruck und erreicht ein Schönheitsmaß, das von keiner seiner späteren Schöpfungen überschritten worden ist. Somit findet der vor vielen seiner Kunstgenossen Bevorzugte schon im Beginn seiner Laufbahn mit glücklicher Selbstbeurteilung das Feld, für das er eine bewundernswerte Begabung in sich trug, und das durch Carl Maria von Weber der Tonkunst gewonnen, von ihm weiter ausgebildet wurde. Mit lächelnder Gewalt beherrscht sein Zauberstab die phantastische, von Traum- und Naturgeistern belebte Welt, und aus dem duftigen Märchenleben heraus kristallisieren sich die Gestalten des Dichters voll Anmut und Wahrheit. Stellt sich die siebzehn Jahre später entstandene „Musik zu Shakespeares Sommernachtstraum" als eine meisterliche musikalische Interpretation jener ewig jungen Dichtung dar, so läßt sich schon von der Ouvertüre, die sich mit der übrigen später hinzugekommenen Musik in engem Zusammenhang hält, ein gleiches rühmen. Die durch den Text gebotenen Schwierigkeiten der Vereinigung dreier verschiedenartiger Elemente — des Sentimentalen, Phantastischen und Komischen — sind hier wie dort leicht überwunden, und bei vollendeter Charakteristik des Einzelnen ist die einheitlichste Gesamtstimmung erzielt.

Ein bewußteres Streben nach bestimmten Zielen macht sich mit dem Entstehen der „Sommernachtstraum"-Ouvertüre im Schaffen des jugendlichen Tonmeisters bemerkbar. Sehen wir ihn bei seiner ersten Symphonie und einigen seiner früheren Klavierwerke bei aller Formbeherrschung noch von den Einflüssen mehr oder minder großer Vorbilder befangen, so ringt er sich in seinen Kompositionen für Kammermusik, dem Oktett op. 20, dem Quintett op. 18 und den beiden Quartetten op. 12 und 13 zu größerer Selbständigkeit empor, und seine künstlerische Phantasie beginnt sich mehr und mehr mit den Gestalten seiner eigenen Ideen und Erlebnisse zu befruchten. Auch

im Liede sucht er die von seinen Lehrern Zelter und Berger eingeschlagenen Bahnen zu erweitern und zeitgemäß auszubilden, doch nicht ohne sich, wie auf jeglichem Gebiet so auch hier, sorgsam von allen genialen „Neuerungsgelüsten" fernzuhalten, vor denen der strenge Sinn seines Vaters und seiner künstlerischen Führer ihn zu behüten bemüht war. Gleich Zelter knüpft auch er an das Volkslied an, läßt aber daneben zugleich den großen Erneuerer des Liedes, Schubert, auf sich einwirken. Eine Reihe als op. 8 und 9 veröffentlichter Gesänge ist das Ergebnis dieser Bestrebungen, bietet jedoch außer der stimmungsvollen Romanze „Wartend" und dem anmutigen „Ist es wahr?" — welches letztere zugleich dem A-moll-Quartett op. 13 zum Thema dient — nichts Hervorragenderes dar. Fühlt sich Mendelssohn mit wachsender Vertiefung seines Empfindungslebens mehr und mehr zum Liede gedrängt, so gewinnt er doch gerade hier später als in einer andern Kunstart den ihm eigentümlichen Stil. Die gewisse Entsagung, die der Dichter vom Liederkomponisten fordert, das Darangeben des eigenen künstlerischen Ichs an ein anderes, ist seiner Weise fremd. Er bleibt auch in seinen späteren Liedern immer ganz er selbst, mag er uns nun Heines, Lenaus oder anderer Verse singen; sogar die Gesetze der Deklamation lassen ihn ziemlich unbekümmert. Ungleich seinem großen Vorgänger Schubert, ja selbst dem sonst so subjektiven Schumann, stellt er sich uns mehr als ein feinsinniger Illustrator, denn als ein eigentlicher Interpret des Dichters dar. In sein eigenes Sprachidiom überträgt er dessen Kundgebung, und nur wo die dichterische Empfindungsweise seiner musikalischen nahe verwandt erscheint, vermählt sie sich derselben und erzeugt statt des subjektiven ein absolut schönes Kunstgebilde, wie beispielsweise „Suleika" und besonders das wunderbar ergreifende „Nachtlied". Anmutig und elegant in Ausdruck und Form,

wie alles, was er gab, haben seine weniger poetisch-charakteristischen als fein-musikalischen ein- und zweistimmigen Gesänge sich zu ihrer Zeit zahlreiche Verehrer erworben. Die weiblichen Dilettanten zumal standen ihnen vertrauter gegenüber als denen Schumanns, deren tiefsinnigeres Wesen in bezug auf Auffassung und Wiedergabe ungleich höhere Anforderungen an den Sänger stellt. Im Konzertsaal erinnert man sich der einst viel gehörten gegenwärtig nur noch selten.

Bedeutender als im allgemeinen in seinen Liedern tritt uns Mendelssohn in einem von ihm selbst, nach Vorgang von Schuberts „Moments musicals", erst geschaffenen Genre entgegen, dessen ersten Anfängen wir in den während seines englischen Aufenthalts entstandenen „Trois Fantaisies ou Caprices" für Piano op. 16 begegnen, und das im nächsten Jahre (1830) seine ausgebildete Form erhielt: dem Lied ohne Worte. Hier bedarf er nicht der Selbstentäußerung oder doch Beschränkung seiner Individualität. In knappem Rahmen läßt er hier die mannigfaltigen Stimmungen, die Bilder und Reflexe seines inneren und äußeren Lebens ausklingen — Dichter und Musiker zu gleicher Zeit. Dichterischer Sinn ist Mendelssohn überhaupt eigen. Er bezeugt sich in der feinen Wahl der Texte seiner Lieder, in seiner Vorliebe für poetisch wertvolle Stoffe als Grundlage für sein Schaffen. Er gibt sich auch dadurch kund, daß er sich durch Dichtungen zu reinen Instrumentalwerken anregen läßt. Goethes „Meeresstille und glückliche Fahrt" gab ihm in der 1828 geschriebenen gleichbenannten Konzertouvertüre eins seiner farbenprächtigsten Tongemälde ein, das, als erste Erscheinung ihrer Art in der Instrumentalkunst schon als solche, abgesehen von ihrem Wert an sich, von Bedeutung ist.

Wohl vorbereitet auf seine jugendliche Meistererscheinung fand Felix, dank der Fürsorge seines Freundes Moscheles,

den Boden der englischen Metropole, als er im Mai 1829 zum erstenmal vor dem aristokratischen Publikum der philharmonischen Konzerte in Argyll-Rooms erschien. Er führte sich zunächst mit Webers Konzertstück als Vermittler eines ihm verwandten und in England bereits eingebürgerten Genius ein und errang, trotz der gleichzeitigen gefährlichen Mitwirkung der Sontag und Malibran, glänzende Erfolge. Sie steigerten sich noch bedeutend, als er einige Wochen später in denselben Räumen seine „Sommernachtstraum"-Ouvertüre dirigierte. Stürmisch wurde dieselbe da capo gefordert und auch gelegentlich eines von Henriette Sontag veranstalteten Wohltätigkeitskonzertes wiederholt, bei dem er durch Vortrag eines Konzertes für zwei Flügel mit Moscheles neue Triumphe feierte. Nach einer Reise nach Irland und Schottland kehrte er, an fruchtbaren Eindrücken reich, nach Berlin zurück. Die schon erwähnten „Drei Phantasien oder Capricen für Pianoforte" op. 16, die Phantasie über the last rose op. 15, die schottische Sonate oder Phantasie op. 28, das für die silberne Hochzeit seiner Eltern geschriebene Singspiel „Die Heimkehr aus der Fremde", wie die später entstandenen „Hebriden" und die „schottische Symphonie" brachte er als künstlerische Ergebnisse seines Aufenthaltes inmitten eines Volkes heim, dem er fortan sein Leben lang die wärmsten Sympathien bewahrte.

Für längere Zeit schied Felix im Mai 1830 aus dem elterlichen Hause, dessen „Seele, Freude, Leben und Stolz" er nach dem Zeugnis seiner „ihn adorierenden Mutter" war*), um auf den Wunsch des Vaters seine künstlerische und allgemeine Ausbildung im Auslande zu vervollständigen. Nach einem längeren Verweilen bei Goethe in

*) Siehe deren von Adolf Beer veröffentlichte Briefe an Henriette v. Pereira. Wiener „Fremdenblatt" v. 6., 13. u. 20. März 1892.

Weimar, das ihn dem Großen so nahe brachte, daß dieser in Briefwechsel mit ihm trat, führte ihn die Reise über München, Salzburg, Wien und Preßburg nach Venedig. Tief und gewaltig waren die Eindrücke, die er in Italien empfing. „Was ich mir als höchste Lebensfreude, seit ich denken kann, gedacht habe, das ist nun angefangen und ich genieße es", lesen wir in einem der Briefe, die, von seiner Familie veröffentlicht*), uns den edlen liebenswürdigen Menschen Mendelssohn nahe bringen und den poetischen Kommentar zu der historisch-kritischen Biographie August Reißmanns**) bilden, die in Vorliegendem benutzt ward.

Rom vornehmlich, woselbst er nach kurzem Berühren von Florenz, mit Beginn des Novembers eintraf, nahm in noch höherem Grade als das ihn um seiner einzigen Naturschönheiten willen entzückende Neapel Sinn und Seele des Jünglings gefangen. „Es ist mir, als hätte ich mich verändert, seit ich hier bin", schreibt er. „Ich fühle mich glücklich und gesund, wie seit langem nicht."

Voll empfänglichen Gemüts dem Genuß der Natur und dem Studium der Künste hingegeben, pflegte er gleichzeitig den Verkehr mit einer Reihe hervorragender Künstler und Gelehrten, die zu jener Zeit in Rom verweilten. Im Hause des preußischen Ministerresidenten Bunsen war er ein häufig und gern gesehener Gast, dort auch vermittelte sich ihm die Bekanntschaft mit vielen seiner berühmten Zeitgenossen. Zu den deutschen Malern Bendemann, Hübner, Lessing, Sohn, Hildebrandt, Schirmer, Schadow, Overbeck

*) Briefe aus den Jahren 1830—1847. 2 Bde. Leipzig, Mendelssohn. 1861 u. 1863. 7. Aufl. in 1 Bd. 1899. Desgl.: Die Familie Mendelssohn. Herausgeg. v. S. Hensel. 2 Bde. Berlin, Behr. 1879. 15. Aufl. 1908.

**) Felix Mendelssohn Bartholdy. 3. Aufl. Leipzig, List & Francke. 1893.

und Cornelius trat er in nahe Verbindung. Auch an Horace Vernet und Thorwaldsen schloß er sich mit Wärme an; ja der klassische Däne liebte es, sich während er arbeitete, von seinem jungen Freund vorspielen zu lassen. Ein interessanter Umgang bot sich ihm in der Person Bainis, des Kapellmeisters der Sixtinischen Kapelle, und des Abbate Santini dar, dessen reichhaltige Bibliothek für alte italienische Kunst eine wahre Fundgrube für Mendelssohn bildete. Im übrigen jedoch entbehrte er — eine kurze Episode mit Berlioz abgerechnet — alles tonkünstlerischen Verkehrs, und die musikalischen Zustände des modernen Italien enthüllten sich seinem Auge in ihrer Verkommenheit. Nichtsdestoweniger fühlte er sich unablässig zu neuem Schaffen angeregt. „Ich verdanke dem, was nicht die eigentliche Musik ist: den Ruinen, den Bildern, der Heiterkeit der Natur am meisten Musik", schreibt er an Zelter. Davon zeugen eine Anzahl Werke: das erste Heft seiner Lieder ohne Worte op. 19, die unter der gleichen Opuszahl erschienenen einstimmigen Gesänge, der 115. Psalm für Chor und Orchester und einige geistliche Lieder Luthers, sowie „drei Motetten für weibliche Stimmen", die für die Nonnen auf Trinità de' Monti in Rom geschrieben wurden. Die Ouvertüre zu den „Hebriden" oder der „Fingalshöhle", dies nordische Stimmungsbild voll tonmalerischer Romantik, wurde vollendet, die „schottische Symphonie" weiter gefördert und eine „italienische" in Angriff genommen, zu deren Scherzo „Lilis Park" von Goethe die ersten Ideen gab. Auch dessen „erste Walpurgisnacht" erhielt noch vor Mendelssohns Scheiden aus Italien ihre erste, späterhin umgeschaffene Gestalt. Er entwarf dieselbe zum Teil während seiner Rückreise, die er nach einem längeren Ausflug nach Neapel, im Juni 1831 von Rom aus antrat. Über Florenz, Genua, Mailand, die Borromeischen Inseln und die Schweiz begab er sich im September zu-

nächst nach München, woselbst er mit vielem Beifall bei Hofe spielte und in einem eigenen Konzert sein neuvollendetes Klavierkonzert in G-moll zur Aufführung brachte. Der ihm von der Intendanz des dortigen Hoftheaters erteilte Auftrag, für dieses eine Oper zu schreiben, veranlaßte ihn sodann zu einer Rheinfahrt nach Düsseldorf, wo er in Immermann den Dichter eines geeigneten Textbuches zu finden hoffte. Doch führten die Unterhandlungen mit ihm, der Shakespeares „Sturm" dafür umarbeitete, zu nicht glücklicheren Resultaten als die später mit Holtei, Böttger, Eduard Devrient*) und anderen gepflogenen. Kurz Mendelssohns Verlangen, sich auf dramatischem Gebiet zu versuchen, blieb auf Jahre hinaus unbefriedigt, da er sich mit dem Vorschlag seines Vaters, einen französischen Text zu wählen, nicht zu befreunden vermochte. Französisches Wesen überhaupt sagte seinem deutschen Naturell wenig zu, und selbst ein an Genuß und Anregung reicher Besuch von Paris, vom Dezember 1831 bis in den April des nächstfolgenden Jahres, ließ ihn nicht recht heimisch dort werden, obgleich er mit den ersten Musikgrößen der Weltstadt in Verbindung trat und als Komponist daselbst wachsende Popularität gewann. Öffentlich und privatim stellte er sich den Parisern als Klaviervirtuos vor. Er spielte in Gegenwart der Königin Beethovens G-dur-Konzert und hörte bei der Totenfeier Beethovens, unter Zelebration der Messe in einer Kirche, sein eignes Oktett, sowie durch die Conservatoire-Konzerte — denen Mendelssohn selbst „die vollkommenste Ausführung" nachrühmt, „die man irgend sonst hört" — seine „Sommernachtstraum"-Ouvertüre und sein A-moll-Quartett zur Aufführung bringen. Auch seine D-moll-Symphonie war für dieselben angenommen, nach

*) Siehe dessen „Erinnerungen an F. Mendelssohn Bartholdy". 3. Aufl. Leipzig, Weber. 1891.

der Probe jedoch zurückgelegt worden. Bereits zu Beginn des Jahres 1830 über den Choral „Eine feste Burg" geschrieben, wurde diese unter dem Namen der „Reformations-Symphonie" erst in der Reihe seiner nachgelassenen Werke bekannt, da ihr Schöpfer sie mit Recht als eine weniger gelungene Arbeit zurückgehalten hatte.

Im Frühling 1832 vertauschte er Paris mit London, seinem „Lieblingsaufenthalt". Der Verkehr mit den alten Freunden daselbst, namentlich mit Moscheles, dem berühmten Orientalisten Rosen und Klingemann, dem Dichter mehrerer seiner Lieder*), war ihm besonders wert; nicht minder wußte er sich beim Publikum seit seinem ersten Auftreten in sicherer Gunst. Die „Hebriden" gelangten jetzt zum erstenmal vor die Öffentlichkeit und sein G-moll-Konzert errang einen Erfolg, wie ihn Mendelssohn nach seinen eigenen Worten „wohl niemals im Leben" gehabt hatte. „Die Leute waren wie toll und meinten, es sei mein bestes Stück", berichtet er nach Berlin. Eine seiner liebenswürdigsten Darbietungen, die uns die ihm innewohnende Grazie, die Schwärmerei und Noblesse seines Wesens vor Augen führt, ist dasselbe gewiß. Webers Konzertstück seiner Natur nach verwandt, steht es doch auf modernerem Boden als dieses und übertrifft es an der Zartheit des Ausbaus, die für Mendelssohn charakteristisch ist. Sich selbst in die Finger geschrieben, wie alles derartige, wirkte es, von ihm selber vorgetragen, unwiderstehlich. Heutigen Tages ist es, nachdem es einst immer und immer wieder gehört wurde, fast ganz verklungen.

Ein Rondo brillant op. 29 und das H-moll-Capriccio op. 22 reiften wiederum in London. Das erste — Moscheles gewidmet — trägt eine ausgeprägt Webersche Färbung; das andere klingt noch mehr als das G-moll-Konzert in die phantastische Sommernachtstraum-Sphäre hinein, in der Mendelssohns Genius mit Vorliebe verweilte.

*) Vgl. seinen Briefwechsel mit ihm. Essen, Baedecker 1909.

Auch für ihn, den Glücklichen, kamen einmal umwölkte Tage. Als er nach mehr denn zweijähriger Abwesenheit im Juni 1832 in die Heimat zurückkehrte, hatte er binnen wenig Monaten drei seiner geliebtesten Freunde: Goethe, Zelter und Eduard Rietz durch den Tod verloren. Zur Trauer um jene noch gesellte sich die Kränkung über eine unerwartete Zurücksetzung, als man ihm, der sich auf Wunsch seiner Familie um die durch Zelters Tod erledigte Direktorstelle der Berliner Singakademie beworben hatte, Rungenhagen vorzog. Entschädigte ihn auch schon das nächste Jahr durch eine seinen Wünschen entsprechende andere Wirksamkeit, die Spuren dieser ersten Täuschung verwischten sich um so langsamer, je unvorbereiteter dieselbe den bisher vom Glück Verwöhnten, fast weiblich Reizbaren getroffen hatte. Ein tieferer Ernst in Stimmung und Lebensanschauung wird fortan bei ihm erkennbar, und mehr denn früher tritt in seinem Schaffen ein Zug sanfter Melancholie hervor, der wenn auch nicht von großen Schmerzen, so doch von gedankenvoller Einkehr in sich selber zeugt. Mendelssohns günstige Lebensverhältnisse wie sein Naturell brachten es mit sich, daß er von Haus aus wenig geneigt war, dem Schmerz sein Recht in der Kunst zuzugestehen. „Zudem ist es schändlich, seine Musik aus lauter Mord, Not und Jammer zusammenzusetzen," schreibt er im April 1834 an Moscheles — ein charakteristisches Wort, das nicht nur dem ihm antipathischen Berlioz galt, den es zunächst betraf.

Frühjahr und Sommer 1833 fanden Mendelssohn schon wieder in London. Seine in Berlin vollendete A-dur-Symphonie (die italienische, op. 90) brachte er im philharmonischen Konzert zur Aufführung. Dann unterbrach er seinen englischen Aufenthalt, um einer Einladung zur Direktion des rheinischen Musikfestes nach Düsseldorf zu folgen. Das Ergebnis war ein so allgemein befriedigendes, daß man

ihn dort dauernd zu fesseln wünschte und für vorläufig drei Jahre als städtischen Musikdirektor engagierte. Er siedelte im Herbst nach der rheinischen Künstlerstadt über.

Seine amtliche Wirksamkeit daselbst erstreckte sich auf die Direktion des Gesangvereins, der Winterkonzerte und der Kirchenmusik. Dazu übernahm er mit Immermann gemeinschaftlich die Leitung einer Reihe von Theateraufführungen, sogenannter „Mustervorstellungen". Während aber seine gesellschaftliche Stellung durch das erneute Zusammentreffen mit den ihm schon von Italien her befreundeten Meistern der Akademie eine ebenso angenehme war, als die städtischerseits von ihm bekleidete, entsprach seine Tätigkeit am Theater seinen Neigungen in so geringem Grade, daß er sich nach kurzer Zeit von derselben zurückzog. Nur einige wenige der erwähnten Mustervorstellungen dirigierte er; dann überwarf er sich mit Immermann, der, seiner Meinung nach, das Schauspiel auf Kosten der Oper bevorzugen wollte, indes Immermann Mendelssohn den umgekehrten Vorwurf machte, und legte seine Stelle als Musikintendant des Düsseldorfer Theaters nieder. Dichter und Musiker konnten einander nicht verstehen *). Zwar ließ sich letzterer durch die Bitten des Komitees bewegen, noch einige weitere Aufführungen zu leiten, sein Verhältnis zu Immermann aber blieb dauernd gestört, und an den ihm lästigen Verwaltungsgeschäften nahm er fernerhin keinen Anteil mehr. Sehr gemißbilligt ward dieser Schritt des jungen Künstlers von seinem Vater, dem, wie er selbst schrieb, die dramatische Karriere seines Sohnes „sehr am Herzen lag". Ihm wollte es nicht eingehen, daß Felix' Abneigung gegen das Bühnenwesen in seinem Talent und Charakter begründet sein sollte, und das fortgesetzt ergebnis-

*) Siehe Fellner, „Geschichte einer deutschen Musterbühne. Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf." Stuttgart, Cotta. 1888.

lose Suchen eines Operntextes betrachtete er nur als eine Folge nicht genügenden Eifers in dieser Beziehung. Und doch leitete Mendelssohn hierin sicher sein künstlerischer Instinkt. Während sich ihm jede andere Kunstform leicht und ungezwungen ergab, widerstrebte diese eine realistischste von allen dem Vermögen seiner der „rauhen Wirklichkeit abgekehrten" Natur, ob ihn auch Zeit seines Lebens das Verlangen nach dramatischem Gestalten nicht verließ. Gerade die Düsseldorfer Episode mit dem sich seinerseits deutlich kundgebenden Widerwillen gegen den Bühnenmechanismus bezeugt dies zur Genüge, wie es durch einen späteren Versuch des weiteren beglaubigt wird.

Eine seinen Neigungen ungleich angemessenere, dabei äußerst erfolgreiche Tätigkeit war Mendelssohn bei Leitung der Konzert- und Kirchenmusik in Düsseldorf beschieden. Seinen Bestrebungen gelang es, das musikalische Leben daselbst wie in anderen benachbarten rheinischen Städten auf eine dort bisher noch nicht erlebte Höhe emporzuheben. Zugleich erwies sich seine Stellung als seiner eigenen künstlerischen Entwicklung äußerst förderlich. Nicht allein, daß sein großes Direktionstalent, wie seine Fähigkeit, auch mit minder erlesenen Kräften künstlerische Leistungen zu erzielen, hier vorzugsweise ausgebildet wurde, es bot sich ihm dabei hinlängliche Muße, Neues zu schaffen, und die Gelegenheit, das Neugeschaffene zur Aufführung zu bringen. So lud er einmal sämtliche Orchestermitglieder zu einem Souper ein, um mit ihnen seine neue „Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine" zu probieren, jene zarte Naturpoesie atmende Tondichtung, die er selbst als „die beste und innerlichste, die er gemacht", bezeichnet. Von seinen übrigen in Düsseldorf entstandenen Kompositionen sind zunächst ein zweites Heft der Lieder ohne Worte op. 30, die Lieder für eine Singstimme op. 34, und „drei Volkslieder für Chor" (Heines „Tragödie" op. 41) zu erwähnen. In

den letztgenannten betritt er zum ersten Male ein Gebiet, auf dem ihm ungewöhnliche Erfolge bestimmt waren. Macht sich schon in seinen Liedern in der häufigen Wiederkehr gewisser harmonischer Wendungen und Formeln, dem Vorwalten der Melodik über die Harmonik, der Gesamtstimmung über die Einzelstimmung ein volkstümliches Element geltend (man denke nur an: „Es ist bestimmt in Gottes Rat"!), so gelangt dasselbe in seinen vierstimmigen Gesängen — ein so salonfähiges Äußere sie tragen — zu noch entschiednerem Ausdruck. Sind nicht beispielsweise „Wer hat dich, du schöner Wald" und „O Täler weit, o Höhen!" längst in den Volksbesitz übergegangen? Hier fühlt er sich in der ihm natürlichen Sphäre, seine Eigenart findet sich nirgend gehemmt, nirgend sieht sie Ansprüche an sich gestellt, die nicht innerhalb der Grenzen ihrer Begabung lägen. Was Mendelssohns einstimmigen Liedern im Vergleich zu denen Schuberts und Schumanns mindere Bedeutung gibt, der schon erwähnte Mangel an Schärfe der Charakteristik und dichterischer Individualisierung, läßt ihn, insofern es mit einem feingebildeten Sinn für Gesamtstimmung Hand in Hand geht, in seinen Chorliedern um so größer erscheinen. Mit ihnen gab er der ganzen Gattung eine neue Basis und führte dieselbe, seine an Bach und Händel geschulte Technik des Chorsatzes verwertend und gleichzeitig seine eigene Individualität, wie den Musikgeist seiner Zeit darin widerspiegelnd, selbst zu hoher Vollendung.

Die hervorragendste schöpferische Tat der Düsseldorfer Epoche: das 1833 begonnene Oratorium „Paulus", war, obwohl schon rüstig vorwärts geschritten, doch noch nicht zum Abschluß gekommen, als Mendelssohn im Juli 1835, nachdem er zuvor noch das in Köln stattfindende niederrheinische Musikfest geleitet hatte, von Düsseldorf schied, um einem Rufe nach Leipzig als Dirigent der „Gewand-

haus-Konzerte" Folge zu leisten. Am 4. Oktober erschien er mit seiner Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt" zum erstenmal vor der Zuhörerschaft derselben und eröffnete damit seine Tätigkeit an einem Orte, dem er hinfort bis an sein frühes Ende mit Liebe angehörte.

Was Mendelssohn dem Musikleben Leipzigs geworden, ist bekannt, und daß dies letztere ihm vor allen seine musikalische Weltberühmtheit dankt. Aus einer Pflegestätte der Tonkunst, die es von alters her gewesen, erhob er es zum Mittelpunkt des deutschen Musiklebens, der als solcher lange Zeit die Oberherrschaft in Deutschland behauptete. Als Dirigent, als Klavierspieler und Komponist, ja später auch als Lehrer gleichzeitig wirkend, war Mendelssohn nicht allein berufen, das seiner Leitung anvertraute alte Kunstinstitut zu ungeahnter Höhe emporzuführen: er ward auch der Bildner des Publikums, der mehr als irgend einer der ihm vorangegangenen Meister, den künstlerischen Sinn desselben vertiefen und verbreiten, den Geschmack läutern und veredeln half. So ist es gekommen, daß die Zeit, in der Mendelssohn in Leipzig lebte und wirkte, noch heute als „die goldene Zeit" in der Erinnerung lebt. Es war die musikalische Glanzepoche Leipzigs, und solch reicher Glanz entströmte ihr, daß die alte Musikstadt noch heute vom Lichte dieser längst untergegangenen Sonne verklärt erscheint.

Indessen fand sich der Meister selber so angemutet von seinem neuen Wirkungskreis, daß er sich im Vergleich zu dem eben verlassenen „im Paradiese glaubte". Die Liebenswürdigkeit seines Wesens, sein Humor, seine geselligen Talente machten ihn binnen kurzem zum Liebling der Gesellschaft, ja die Verehrung für ihn steigerte sich bis zum Kultus. Auch auf das Orchester wirkte er elektrisierend; mehr durch seine Blicke als durch seinen Taktstock unterwarf er sich die einzelnen Orchestermitglieder und machte

sie sich in begeisterter Hingebung zu eigen. „Meine Stellung hier", schreibt er seinem Freund Rosen, „ist von der allerangenehmsten Art. Willige Leute, ein gutes Orchester, — das empfänglichste, dankbarste musikalische Publikum, — dabei gerade so viel zu tun, als mir lieb ist, Gelegenheit, meine neuen Sachen sogleich zu hören; auch hübschen Umgang habe ich vollauf, und das wäre wohl alles, was man zum Glück brauchte, wenn das nicht tiefer säße!" Die letzten Worte beziehen sich auf einen schweren Verlust, der Mendelssohn nur wenige Wochen nach seiner Übersiedelung nach Leipzig traf: den am 19. November 1835 erfolgten plötzlichen Tod seines Vaters, der den harmonischsten Familienkreis seines Hauptes beraubte. „Ich habe an meinem Vater so ganz und gar gehangen", äußert er, „daß ich nicht weiß, wie ich mein Leben nun fortsetzen werde, weil ich nicht bloß den Vater entbehren muß, sondern auch meinen einzigen ganzen Freund während der letzten Jahre und meinen Lehrer in der Kunst wie im Leben." Aber er gelobt sich in seinem Sinne weiter zu arbeiten und fortzuschreiten, weil „sein Hauptwunsch das Fortschreiten war".

Wie treu er an der Betätigung dieses Vorsatzes festgehalten hat, weiß die Welt. Der flüchtigste Blick auf seine Leistungen schon bekundet, daß er ein Recht hatte zu sagen: „Ich habe durchaus nicht eine Philosophie, die mir Bequemlichkeit anrät oder doch wenigstens entschuldigt." So führte er schon in der ersten Zeit seiner Wirksamkeit in Leipzig manche heilsame Neuerung ein. Während nach der auch hier noch üblichen alten Praxis bisher der Konzertmeister vom ersten Geigenpult aus die Orchesteraufführungen geleitet hatte, übernahm Mendelssohn nun die Direktion derselben aus der Partitur. Auch ließ er sich's angelegen sein, das Publikum mit den Werken neuerer wie älterer Meister — namentlich mit den unbekannteren Schöpfungen Bachs, Händels und Beethovens — bekannt

zu machen, und brachte beispielsweise des letzteren neunte Symphonie schon in den ersten Wochen des Jahres 1836 zu wahrhaft epochemachender Aufführung. Gleichzeitig machte er sich durch den Gewinn junger hervorragender Kräfte, wie in erster Linie des ihm nahe befreundeten Geigenvirtuosen Ferdinand David, verdient, der im Februar 1837 als Konzertmeister in das Gewandhausorchester eintrat und mit Mendelssohn gemeinsam die Kammermusikaufführungen zu gleichem Ruf wie die Konzerte brachte, 1873 aber auch dem Leipziger Kunstleben entrissen wurde*). Von Mendelssohn angezogen, erschienen auch andere Künstler — so bald nach seiner Ankunft Moscheles und Chopin, wie später Hiller, Gade, Berlioz u. a. — als mehr oder minder flüchtige Gäste in Leipzig. Seinen jüngeren Berufsgenossen war er ein unermüdlicher Freund; wohlwollend im Urteil, hilfreich in Rat und Tat, hat er sich von jeglichem finden lassen, der ihn suchte.

Einer so ausgedehnten praktischen Tätigkeit gegenüber erscheint die Beschränkung seiner schöpferischen als natürliche Folge, und so ergab sich als künstlerische Ausbeute der Jahre 1835 und 36 denn auch im wesentlichen nur eine Reihe von „Präludien und Fugen für Pianoforte" op. 35 und die Vollendung des „Paulus". Gelangt in ersteren schon das Bestreben Mendelssohns zum Ausdruck, die alten Formen mit neuem Geist zu erfüllen und an die Stelle verstandesmäßiger Satzkünste individuelles Leben zu setzen, so kommt dasselbe in ähnlicher Weise im „Paulus" zur Erscheinung. Die Passion Bachs, das Oratorium Händels zeigen sich — wenn auch nicht ohne eine gewisse Stilwidrigkeit miteinander vermischt — verjüngt in dieser aus der Gefühlssphäre des neunzehnten Jahrhunderts heraus-

*) Die Beziehungen beider Künstler beleuchtet Julius Eckardts „Ferd. David und die Familie Mendelssohn Bartholdy". Leipzig, Duncker & Humblot. 1888.

La Mara
Franz Liszt

In hochfeinem Oxfordleinen
gebunden 1 M.

Eine Schülerin Liszts führt uns in dem Büchlein mit begeisternden Worten das lebenswahre Bild ihres Meisters vor Augen und läßt den großen Pianisten, den Begründer der modernen Klaviertechnik und einer großen Pianistenschule, den Schöpfer neuer symphonischer Formen, den kühnen Vorkämpfer R. Wagners und alles Großen in der Kunst vor uns erstehen. Wie dem Genie Liszt läßt La Mara auch dem Menschen Liszt die richtige Würdigung angedeihen, war er doch nicht nur der Größten, sondern auch der Besten einer.

Die Lebensbeschreibung ist erschienen in **Breitkopf & Härtels Kleinen Musikerbiographien.**

VI. 12. 6 p

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig

Liszt-Brevier

von

Julius Kapp

Mit 6 Abbildungen
In Pappband 2 M.

Mit dem Schriftsteller
Franz Liszt macht dieses
Schriftchen uns bekannt.

Ein einleitender Abschnitt orientiert den Leser über die Eigentümlichkeiten von Liszts literarischer Tätigkeit und führt ihn mühelos in das Verständnis der Werke, in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) beigefügt.

Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig

gewachsenen Schöpfung; so wenig letztere, das Resultat eines von Grazie und Frohmut erfüllten jugendlichen Geistes, sich zu messen vermag an der unergründlichen Tiefe dieses einen und der grandiosen Gewalt jenes andern. Die alte Strenge und Herbheit der Empfindung und Formgebung erscheint gemildert, junger Gefühlsromantik angepaßt. An die Stelle des jene älteren Tonwerke durchdringenden innersten Glaubenslebens ist eine mehr poetische als religiöse Anschauung des Christentums und seiner Verlebendigung im Kunstwerk getreten. Der Gang der Handlung, das Auftreten des Chorals, die Teilung des Chors und der Einzelnen in handelnde und betrachtende Massen und Personen halten sich an das Vorbild der Matthäus-Passion. Eine bevorzugte Stellung ist dem Chor eingeräumt, der nach antikem Muster zumeist nur betrachtend oder mitempfindend eintritt, die Erzählung jedoch nicht wie in der Bachschen Passion (im Evangelisten) personifiziert, sondern unter verschiedene Stimmen verteilt. Herrscht im ganzen ein lyrisches, elegisches Element vor, so entbehrt doch einzelnes nicht der dramatischen Charakteristik. Nur fehlt eine stetig sich entwickelnde, konsequente Steigerung. Bereits mit dem ersten Teil erscheint der Höhepunkt erreicht, und nach der verklärten Stimmung der Stephanus-Episode dämpft sich die Wirkung der folgenden Szenen, trotz schöner musikalischer Einzelzüge und Nummern, fühlbar ab. Dennoch bleibt der „Paulus" eine der edelsten Taten auf dem Gebiet des Oratoriums. „Ein Werk des Friedens und der Liebe" nannte ihn Schumann.

Mendelssohns künstlerische Persönlichkeit war überhaupt ihrem innersten Wesen nach eine friedliche, nicht die eines kühnen Neuerers. Nicht bahnbrechend hat er gewirkt, nicht eine neue Welt ureigener Ideen ans Licht gerufen. Wohl war sein Leben und Streben Fortschritt, doch jener Fortschritt, der sich seinem künstlerischen Bewußtsein als der

ihm allein gemäße ergab: ein Fortschritt aus der Gegenwart durch die Vergangenheit hindurch, ein Fortschritt, der zugleich ein Zurückgreifen in sich faßte, mehr ideeller, als formeller Natur, und darum widerstandslos aufgenommen, während neue Formen sich erst mühsam Boden gewinnen müssen. Ob auch vielfältig nachgeahmt von kleineren Geistern, hat doch keiner derselben seine Bahnen in Wahrheit weiter zu führen vermocht. Die Vermittlung alten und neuen Geistes war ihm beschieden; den späteren Meistern blieb die undankbarere, vielbestrittene Aufgabe vorbehalten, einen den Empfindungen und Anschauungen einer jüngeren Generation entsprechenden Ausdruck, eine aus ihrem Geiste sich herausgestaltende Form erst zu schaffen.

Am 22. Mai 1836, bei Gelegenheit des von Mendelssohn geleiteten rheinischen Musikfestes, trat der „Paulus" in Düsseldorf zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. „Mit Liebe und unglaublichem Feuer" gaben sich die Mitwirkenden demselben hin und der Erfolg war ein glänzender. Nur der Komponist selbst fand sich damit noch nicht zufriedengestellt. Die strengste Kritik pflegte er an seinen Werken zu üben, und gern machte er sich die bei der ersten Aufführung gesammelten Erfahrungen für eine letzte Überarbeitung zunutze. Kaum in Frankfurt am Main angekommen, wo er in Vertretung seines erkrankten Freundes Schelble für mehrere Wochen die Direktion des „Cäcilienvereins" übernommen hatte, nahm er eine bedeutende Umänderung des „Paulus" vor und verkürzte ihn um nicht weniger als neun Nummern. In dieser Gestalt hielt er dann seinen Siegeszug durch die Musikwelt und erlebte schon in dem kurzen Zeitraum von anderthalb Jahren mehr denn fünfzig Aufführungen, dem Namen seines Urhebers eine erste Stelle unter seinen musikalischen Zeitgenossen erobernd.

Während dieses Sommeraufenthaltes in Frankfurt vollzog sich noch ein für Mendelssohn wichtiges Ereignis: in

der holden Gestalt Cécile Jeanrenauds, der Tochter eines Predigers der reformierten Kirche daselbst, fand er das Ideal seines Herzens und seine Braut. Im Frühling des nächsten Jahres führte er sie, nachdem ihn der Winter wieder in seinem Leipziger Amte gesehen, als seine Gattin heim und lebte beglückt und beglückend an ihrer Seite. Den Sommer nach seiner Vermählung brachte er in Frankfurt und am Rheine zu. Das Klavierkonzert in D-moll op. 40, der 42. Psalm und das E-moll-Quartett op. 44 entblühten jener sonnigen Zeit. Im September dirigierte er beim Birminghamer Musikfest seinen „Paulus"; dann kehrte er wieder nach Leipzig zurück, das ihm und seinen Werken immer enthusiastischer ergeben ward. Einer bereits im vorhergegangenen Jahre mit vielem Glück von ihm geleiteten großen Aufführung von Händels „Israel in Ägypten" ließ er nun desselben Meisters „Messias" folgen. Weiter veranstaltete er eine Reihe „historischer" Konzerte, darin er den gesamten Entwicklungsgang der Tonkunst von Bach bis auf die Jetztzeit durch einzelne bedeutende und charakteristische Werke vorführte. Immerdar von dem Grundsatze ausgehend: „wenigstens ein Stück auf dem Programm zu haben, wodurch man möglicherweise einen Fortschritt nachweisen könne", brachte er, nach einem großenteils in Berlin verlebten Sommer, im nächstfolgenden Winter unter anderem die von Robert Schumann aufgefundene C-dur-Symphonie Schuberts zuerst auf's Repertoire, dirigierte er auch 1838 und 39 wieder die rheinischen Musikfeste zu Köln und Düsseldorf.

Seine schöpferische Tätigkeit blieb nach wie vor eine vielseitige, und erscheinen als erheblichste Ergebnisse der Jahre 1838 und 39 der 95. und 114. Psalm für Chor, Solo und Orchester, Serenade und Allegro giojoso op. 43, die Quartette in D- und Es-dur op. 44, das schöne D-moll-Trio op. 49, die Sonate für Klavier und Cello op. 45,

eine Orgelsonate op. 65 (Nr. II.), eine große Anzahl ein- und mehrstimmiger Gesänge und die Ouvertüre zu Victor Hugos Drama „Ruy Blas". Diese letztere schnell entworfene Arbeit gehört, trotz ihres äußeren Prunkes, nicht zu den wertvolleren Gaben Mendelssohns, ob seine poetisierenden Ouvertüren in ihrer Neuheit auch seine Symphonien und Kammerkompositionen im ganzen hinter sich zurücklassen. Seine Psalmen, wie seine Hymnen und Motetten durchdringt die Hingebung eines von warmer Religiosität erfüllten Herzens. Fing er doch, wie seine Mutter ihrer Freundin Pereira erzählte, „schon als Kind kein Stück an, ohne zuvor das Notenblatt mit der Chiffre L. e. g. G. — das ist ‚Laß es gelingen, Gott!' zu bezeichnen."

Das Jahr 1840 brachte ein größeres Tonwerk zur Reife: den „Lobgesang". Neben mehreren kleineren Festgesängen zur Feier des 400jährigen Jubelfestes der Erfindung der Buchdruckerkunst geschrieben, kam derselbe am 25. Juni 1840 in der Thomaskirche zu Leipzig zur Aufführung. Der Komponist hat sein Werk als „Symphoniekantate" bezeichnet und dem vokalen Teil drei symphonische Orchestersätze vorausgehen lassen, so daß die Form an Beethovens neunte Symphonie erinnert, sich aber von dieser durch unmittelbaren Anschluß der einzelnen Sätze aneinander unterscheidet. Der orchestrale Teil verblaßte mit der Zeit, dagegen enthält der vokale noch heute Wirksames, wie vor allem das dramatische Rezitativ des Tenors: „Hüter, ist die Nacht bald hin?" und die jubelnde Beantwortung durch den Chor.

Auch als Orgelspieler bewunderte Leipzig seinen Mendelssohn, als er zum Besten eines für Sebastian Bach zu errichtenden Denkmals ein Orgelkonzert, und zwar, wie er schreibt „solissimo" veranstaltete. Obwohl infolge übermäßiger Anstrengung bald darauf erkrankt, leitete er im September wieder das Musikfest zu Birmingham. Sein

Direktionstalent nach seinem vollen Umfang zu bekunden, bot ihm sodann im April 1841 Bachs „Matthäus-Passion" Gelegenheit. Mit diesem für Leipzig bedeutungsvollen musikalischen Ereignis schloß er vorläufig seine erste mehrjährige Wirksamkeit hierselbst ab, um im Juli einem ehrenvollen Ruf nach Berlin zu folgen.

Nur ungern schied Mendelssohn aus einer Stadt, in deren Mitte er sich als Mensch wie als Künstler in gleichem Maße geliebt und heimisch fühlte und deren blühendes Tonleben zum großen Teil seine eigene Schöpfung war. Es war ein dankbarer Boden, auf dem er hier wirkte; dafür waren ihm seit Beginn seiner Amtsführung mannigfache Beweise zugekommen. So hatte ihn die Universität Leipzig bereits im Jahre 1836 honoris causa zum Doctor philosophiae ernannt, der König von Sachsen ihn fünf Jahre später zu seinem Kapellmeister erhoben. Andrerseits würdigte man seine Verdienste auch dadurch, daß man seiner Stimme in Fragen der Kunst einen entscheidenden Einfluß gestattete. Ein von ihm gestellter Antrag auf Gehaltserhöhung der sehr bescheiden honorierten Orchestermitglieder fand beispielsweise, gleich einem der Regierung unterbreiteten Vorschlag, eine vorhandene ansehnliche Stiftung (die Blümnersche) zur Gründung einer Musikschule in Leipzig zu verwenden, Genehmigung. Nur Mendelssohns Übersiedelung nach Berlin verzögerte die Ausführung letzteren Planes.

Nicht lange aber war seines Bleibens an der Spree. Von dem kunstsinnigen Friedrich Wilhelm IV. als Kapellmeister berufen, sah er sich gleichwohl in keinen bestimmten Wirkungskreis gestellt. Im Plane des Königs lag es, die Akademie der Künste umzugestalten und auf vier Klassen: Malerei, Skulptur, Architektur und Musik zu erweitern. Deren vier Dirigenten sollten die Oberleitung über die gesamte Akademie wechselnd führen, wobei Mendelssohn zum

Direktor der als ein großes Konservatorium gedachten musikalischen Abteilung ausersehen war. Hindernisse aller Art stellten sich jedoch der Ausführung dieses Projektes entgegen, und von dem musikalischen Leben Berlins ebensowenig als von einer Stellung ohne bestimmte Befugnisse befriedigt, kehrte Mendelssohn schon nach Ablauf eines Jahres nach Leipzig zurück.

Seine öffentlichen Leistungen in der preußischen Residenz hatten sich lediglich auf die Direktion einiger Konzerte, sowie auf die Aufführung seiner „Antigone" beschränkt, die er auf Veranlassung des Königs schrieb. Einer der früher verbreitetsten, jetzt freilich fast ganz verstummten Schöpfungen des Meisters treten wir in diesem Werk gegenüber, das schon als der erste Versuch einer Verbindung der antiken Tragödie mit moderner Musik Interesse erweckt. Von früher Jugend an von klassischem Geiste genährt und seinen Schönheitssinn an Studien der Antike bildend, trug Mendelssohn — mochte ihm auch das Großzügige, machtvoll Geniale des Wurfes fehlen, wie es antike Gestaltung verlangt — immer noch in höherem Grade als andere die Befähigung zu einer derartigen, wohl nie in vollkommen befriedigender Weise zu lösenden Aufgabe in sich. Die Wirkung der die Sophokleische Dichtung begleitenden Musik war denn auch eine günstige, als erstere, mit Hilfe Tiecks in Szene gesetzt, am 6. November 1841 zuerst über die Potsdamer Hofbühne ging, und ein noch gesteigerter Eindruck gab sich bei einer Wiederholung in denselben Räumen, sowie bei der öffentlichen Aufführung im Schauspielhause zu Berlin und im Leipziger Stadttheater kund.

Dagegen verdiente sich ein zweites großes Werk, das zu jener Zeit in Berlin zur Vollendung kam: die A-moll-Symphonie op. 56, die er im Juni 1842 im philharmonischen Konzert zu London zur Aufführung brachte, nach-

dem er zuvor wieder das rheinische Musikfest geleitet hatte, beim ersten Eintritt in die Öffentlichkeit nur mäßigen Beifall. Es war dies die unter dem Namen der „schottischen" bekannt gewordene Symphonie, zu der Mendelssohn, wie er selbst schreibt, während seiner Reise nach Schottland, an den Stätten der Maria Stuart, im Jahre 1829 schon die Anregung empfangen und die ihn auch in Italien beschäftigt hatte. Gleich der früher beendeten A-dur-Symphonie trägt auch sie ein volkstümliches Gepräge, das ihnen beiden einen gewissen verwandtschaftlichen Zug mit der C-dur-Symphonie Franz Schuberts gibt. Von Pathos, imposanter Tiefe und Beethovenscher Gewalt ist nichts in ihnen zu spüren; dafür die Grazie und Zartheit des Baus, die durchsichtige Klarheit und instrumentale Eleganz, die Mendelssohns Werke mit eigenem Liebreiz umkleiden. Ein sentimental-romantisches Element durchzieht sie beide. Die „italienische Symphonie" (A-dur) nimmt nur im Schlußsatze, dem Saltarello, auf den Süden erkennbaren Bezug. An Bedeutung erscheint die „schottische" — deren vier Sätze sich ohne Unterbrechung folgen, was die Zuhörer zuerst befremdete — ihr überlegen; weist ihr doch Hans von Bülows Urteil geradezu unter allen Nach-Beethovenschen Symphonien als abgeschlossenes Kunstwerk den ersten Rang an, bevor er dem Brahmskultus huldigte.

Mit Beginn der Saison traf Mendelssohn in Leipzig ein, um die Leitung der Konzerte, die während seiner Abwesenheit im vergangenen Winter seinem Freund David übertragen worden war, wieder zu übernehmen. Ein kurzer Aufenthalt in Berlin war nur bestimmt, sein Verhältnis daselbst ganz zu lösen. Er erbat sich in dieser Absicht eine Audienz bei seinem königlichen Gönner. Doch entlockte dieser dem Widerstrebenden das Versprechen, nach Berlin zurückzukehren, sobald sich ein geeigneter Wirkungskreis für ihn darbiete. Auch betraute er den schon durch

Verleihung des Ordens „pour le mérite“ Ausgezeichneten mit der „Oberleitung der kirchlichen und geistlichen Musik“ in Preußen und dem Titel eines königlichen Generalmusikdirektors. Die Leipziger lernten alsbald eine seiner wertvollsten Arbeiten: die zu Goethes Text geschriebene Konzertballade „Walpurgisnacht“ kennen. In Italien geschaffen, darnach im Jahre 1842 umgestaltet, zeigt sie alle für den Tondichter charakteristischen Züge, nur daß sich ihnen hier eine derbe humoristische Realistik vereint, die in dem Chor: „Kommt mit Zacken und mit Gabeln“ ihre Hauptwirkung erreicht. Eine vom Komponisten gewiß ungeahnte Art der Neubelebung erfuhr sie 30 Jahre später, indem die Münchner (1870) und die Wiener Hofopernbühne (1876), ähnlich wie früher das Leipziger Theater, sie zu szenischer Darstellung brachten, ohne dem Repertoire freilich einen dauernden Gewinn damit bringen zu können.

Mit Mendelssohns Rückkehr nach Leipzig war endlich auch die Verwirklichung eines von ihm ins Leben gerufenen Planes gesichert: die Gründung eines Konservatoriums daselbst. Es ward unter Protektion des Königs von Sachsen am 3. April 1843 eröffnet. Mendelssohn selbst übernahm, außer dem mit Robert Schumann gleichzeitig erteilten Unterricht in der Komposition, noch das Instrumental-, jener das Klavierspiel, Moritz Hauptmann Kontrapunkt und Harmonielehre, Ferdinand David stand dem Violin-, Becker dem Orgelspiel vor. Wenzel und Plaidy traten als Klavierlehrer, Böhme und Frau Grabau-Bünau als Gesanglehrer ein. Rasch nahm die Anstalt den erwünschten Aufschwung und gegenwärtig darf sie sich eines siebzigjährigen glänzenden Gedeihens rühmen.

Der Sommer 1843 fand Mendelssohn mit einigen ihm vom König von Preußen übertragenen Aufgaben, sowie mit dem „Elias“ beschäftigt, einem Oratorium, das er schon seit 1838 plante, nachdem er die frühere Idee, seinem

„Paulus“ einen „Petrus“ zur Seite zu stellen, wieder verworfen hatte. Als in Berlin inzwischen mit dem königlichen Domchor ein Institut ins Leben getreten war, dessen Oberleitung man ihm zu übertragen gedachte, begab er sich zu Beginn des August zur Stelle und dirigierte die erste kirchliche Aufführung desselben, dessen Hauptbestimmung in Übernahme der Gesänge beim Gottesdienst in der Domkirche bestand. Da jedoch die von ihm befürwortete Verwendung der Instrumentalmusik zur Begleitung des Gesanges vielfältigem Widerspruch begegnete, nahm er an den ferneren Aufführungen des Instituts nur noch in einzelnen Fällen Teil. Dagegen ließ er sich zur Leitung der von der königlichen Kapelle gegebenen Symphoniekonzerte bereit finden; auch führte er am 14. Oktober auf der Potsdamer Hofbühne und wenige Tage später im Berliner Schauspielhause ein neues eigenes Erzeugnis vor: die Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum“.

Wer kennte sie nicht, jene duftigste Blüte Mendelssohnscher Kunst, der wir die Wiedergeburt des köstlichen Märchens des großen Briten auf unserer Bühne danken! In glücklicher Gemeinschaft paart sich da dem literarischen ein musikalisches Meisterwerk. Schon Beethoven war, als er seine Musik zu Goethes „Egmont“ schrieb, mit einer ähnlichen Tat vorangegangen, ohne jedoch, ebensowenig wie der ihm nachfolgende Weber in seiner „Preziosa“, eine völlige Einigung zwischen der Poesie des Wortes und des Tones zu erzielen. Mehr als der große klassische Meister geht der romantische, der auch dem Chor Eingang gestattet, hier in seinem Gegenstande auf und gewinnt seiner Kunst einen unmittelbareren Anteil an der des Dichters, dieselbe nicht nur illustrierend, sondern ergänzend und verklärend.

Ungleich fremder als der phantastischen Romantik Shakespeares stand sein künstlerisches Naturell Racines „Athalia“ gegenüber, deren Musik er — ebenso wie „Antigone“,

„Sommernachtstraum" und den späteren „Ödipus" — im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. ausführte. Ursprünglich nur für weibliche Stimmen mit Klavierbegleitung geschrieben, wurden die Chöre 1844 in einem Hofkonzert in Berlin zum ersten Mal aufgeführt, im nächsten Jahre aber erst zu ihrer jetzigen Gestalt für gemischten Chor und Orchester umgeformt. Die dazu gehörige Ouvertüre ward 1844 in London hinzukomponiert. Für die Verbindung mit dem Schauspiel zu breit angelegt, sah sich Mendelssohns Musik auf den Konzertsaal angewiesen, ist aber jetzt auch aus diesem verschwunden.

Als weitere wesentlichere Ergebnisse des Jahres 1843 sind mehrere liturgische Gesänge für den Domchor, die Cellosonate op. 58, die Konzertarie für Sopran mit Orchester op. 94, die Althymne op. 96 und eine Anzahl Lieder mit und ohne Worte zu erwähnen, denen im darauffolgenden Jahre wiederum eine Reihe Psalmen und Lieder, die Orgelsonaten op. 65 und das Violinkonzert in E-moll op. 64 folgten, das, den schönsten, die wir besitzen, beizählend, für Ferdinand David geschrieben und ihm gewidmet ward.

Ein ihn nach der rastlosen Anspannung der vorhergegangenen Monate (er konzertierte im Sommer 1844 wieder in London und führte das pfälzische Musikfest in Zweibrücken an) überkommendes Ruhebedürfnis bestimmte Mendelssohn, sich im Winter 1844—45 nach Frankfurt zurückzuziehen und dort nur der Ausführung einiger begonnenen Arbeiten zu leben. Somit kehrte er, der sein Dienstverhältnis in Berlin gelöst hatte, für dies Jahr auch nicht in seinen Leipziger Wirkungskreis zurück. Erst im Frühjahr trat er seine Tätigkeit am Konservatorium in letzterem wieder an und übernahm auch im nächsten Herbst bis zu seinem Hinscheiden mit nur vereinzelten Unterbrechungen von neuem die Direktion der Gewandhauskonzerte, wobei ihn Niels W. Gade als Mitdirigent unterstützte.

Die Frucht seines Frankfurter Stillebens: die Musik zu Sophokles' „Ödipus in Kolonos", erschien im November 1845 auf den Hofbühnen zu Potsdam und Berlin, erzielte jedoch, gleich der im Dezember aufgeführten „Athalia", einen geringeren Erfolg als seine vorhergegangenen Schöpfungen. Den königlichen Auftrag, auch die Äschyleischen „Eumeniden" in Musik zu setzen, hatte er abgelehnt. Sein künstlerisches Gewissen gestattete ihm nicht, sich mit einer Dichtung zu befassen, zu der er sich nicht in innerer Beziehung fühlte. „Einen Text, der mich nicht ganz in Feuer setzt", schreibt er an Devrient, „komponiere ich nun einmal nicht". „Aus dem Herzen kommen" mußte ihm seine Musik, — einen anderen Quell für sein Schaffen kannte er nicht. Weder um den Preis der Popularität, noch um die Gunst der Großen hat er je mit unkünstlerischen Zugeständnissen geworben; freiwillig warf das Glück ihm, seinem Liebling, diese Gaben in den Schoß. Ehren über Ehren häuften sich auf seinem Haupte, auch gelegentlich der Musikfeste in Aachen, Lüttich, Köln und Birmingham (1846). Den größten Triumph aber trug er an letztgenanntem Orte mit seinem „Elias" davon.

Über den Wert dieses Oratoriums im Verhältnis zum „Paulus" ist vielfach gestritten worden und wechselnd hat man ihm bald eine höhere, bald eine niedrere Stelle als jenem zuerkannt. Als die Tat eines gereiften Mannes stellt sich der „Elias" im Gegensatz zu „Paulus", dem Jugendwerk voll Feuer und ursprünglicherer Erfindung, dar, wenn beiden auch ein gewisser elegischer Grundton gemein ist. Bot das Leben des Apostels ein abgeschlosseneres Bild als das des alttestamentlichen Propheten, das, in keinem bestimmten Ereignis gipfelnd, sich in der Darstellung unseres Künstlers nur aus einzelnen Situationen zusammenreiht, ohne stetig sich entwickelnde Handlung und Steigerung, so hatte wiederum der alttestamentarische Hintergrund vor der

abstrakten apostolischen Welt den Vorteil eines lebendigeren Realismus, einer mannigfaltigeren Szenerie und sinnlichen Erscheinungsfülle voraus, die dem tonmalerischen Vermögen reichen Spielraum eröffnete. Den Text stellte Mendelssohn sich, wie früher im „Paulus", selbst mit Hilfe seines theologischen Freundes Schubring ausschließlich aus Bibelworten zusammen, dabei mehr als bei ersterem Oratorium ein ausgesprochenes Streben nach dramatischer Wirkung verfolgend*). So erscheint die Erzählung hier gänzlich ausgeschieden, die handelnden Personen werden redend eingeführt. Freilich zerfällt auf diese Weise das Ganze in eine Folge einzelner Szenen, die allein durch die Figur des Elias äußerlich miteinander verbunden sind, ohne sich in innerer Notwendigkeit organisch auseinander herauszugestalten. Nichtsdestoweniger erhebt es sich am Schluß des ersten Teils zu gewaltiger dramatischer Gipfelung, der der mehr einförmig elegisch gehaltene zweite Teil keinen ähnlichen Aufschwung zur Seite zu setzen hat. Der im „Paulus", nach Vorbild der Bachschen Passion vielverwertete Choral wird im „Elias" durch seltner auftretende choralartige Gesänge ersetzt. Für Abwechslung sorgt eine Anzahl von Soloensembles, unter denen das Engelterzett: „Hebe Deine Augen auf" sich der weitestgehenden Popularität erfreut. Neu und eigentümlich ist die Eröffnung des Werkes durch ein Rezitativ, das der Ouvertüre vorangestellt ist.

Der Eindruck, den der „Elias" bei seiner ersten Aufführung am 25. August 1846 hervorrief, war ein selbst den Autor überraschender. „Noch niemals", schreibt er seinem Bruder, „ist ein Stück von mir bei der ersten Aufführung so vortrefflich gegangen und von den Musikern und den Zuhörern so begeistert aufgenommen worden, wie

*) Eingehenderes hierüber siehe: Briefwechsel zwischen F. Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring. Herausgeg. v. Prof. Dr. J. Schubring. Leipzig, Duncker & Humblot. 1892.

das Oratorium", und anderwärts: „Ich zweifle fast, ob ich dergleichen wieder werde hören können, weil eben so vielerlei Günstiges gerade hier zusammentraf."

Mit dem Herbst begann Mendelssohn wieder sein Wirken in Leipzig, dessen Konservatorium er in Ignaz Moscheles († 1870) eine neue, ruhmreiche Stütze erworben hatte. Doch eine gewisse Müdigkeit, ein immer sehnsüchtigeres Ruhverlangen, wie es ihn sonst nur vorübergehend überkommen hatte, macht sich jetzt wachsend bei ihm fühlbar. Die äußerlichen Berufsgeschäfte beginnen ihm lästig zu werden, und ernster beschäftigt ihn der Gedanke, jede feste Stellung aufzugeben und als freier Künstler zu leben. „Ich denke jetzt schon täglich daran", schreibt er seiner Familie, „ob ich nicht den Sommer in schöner Gegend (etwa am Rhein) und den Winter in Berlin zubringen kann, ohne öffentliche Verpflichtung. Es zieht mich zu den Leuten, mit denen ich Kindheit und Jugend genossen habe und deren Erinnerungen und Freundschaft und Erlebnisse die meinigen sind."

Während aber seine Phantasie solchergestalt in der Zukunft verweilte, entrichtete sie auch der Gegenwart ihren Zoll. Noch in seinem letzten Lebensjahr sehen wir ihn der Ausführung zweier Pläne hingegeben, die er schon längere Zeit mit sich herumgetragen hatte: dem Oratorium „Christus" und der Oper „Loreley". Mit ersterem Werke gedachte er eine Trilogie abzuschließen, die in Elias, Paulus und Christus die drei Grundpfeiler des Reiches Gottes auf Erden zum Gegenstand haben sollte. Doch nur einige Rezitative, ein Terzett, ein Choral und Chöre aus dem ersten und zweiten Teil: der Geburt und dem Leiden Christi, kamen fertig auf die Nachwelt. Von neuer Seite zeigen sie ihren Autor nicht.

Sein Leben lang hatte er vergeblich nach einem ihm zusagenden Opernbuch gesucht. Nachdem er ein solches

nun endlich in Geibels „Loreley" gefunden hatte, war ihm nur ein kleiner Teil desselben in Musik zu setzen vergönnt: ein Ave Maria für Sopran und weiblichen Chor, ein Marsch mit Chor und das Finale des ersten Aktes. Das Vorhandene, von so feiner Wirkung sich auch namentlich das Finale mit seiner Nixenromantik und der Klage um den Treulosen, im Konzertsaal erweist, läßt erkennen, daß Mendelssohns tondichterisches Naturell kein dramatisch veranlagtes war.

Nach seinem vorzeitigen Tode wurden die Fragmente des „Christus" und der „Loreley" nebst einer Reihe anderer Werke — op. 73 bis 121 — der Öffentlichkeit übergeben. Sie fanden auch in der von Breitkopf & Härtel veranstalteten, von Rietz revidierten Gesamtausgabe seiner Werke Aufnahme. Eine große Anzahl aus den verschiedensten Perioden herrührender und von Mendelssohn selbst nicht des Herausgebens wert erachteter Kompositionen, über die ein von Rietz zusammengestelltes Verzeichnis*) einen Überblick gewährt, blieb lange Zeit im Besitz der Erben verborgen. Erst zu Anfang der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts übergaben letztere den gesamten handschriftlichen Nachlaß der preußischen Regierung (für die Berliner königl. Bibliothek), unter der Bedingung, daß sie alljährlich zwei Musikstudierenden ein Stipendium von je 1500 Mark erteile.

Der Frühling des Jahres 1847 fand Mendelssohn in London, wo der „Elias" dreimal in Exeterhall aufgeführt wurde. Der ersten Aufführung wohnte Prinz Albert bei. Er sandte dem Tonsetzer das von ihm benutzte Textbuch mit der eigenhändigen Widmung: „Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst wie ein anderer Elias treu zu bewahren

*) Mendelssohns Briefe. Bd. II.

und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tongetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmäßiger Harmonie zu gewöhnen, dem großen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden des Gedankens vor uns aufrollt, zur dankbaren Erinnerung geschrieben von Prinz Albert. Buckingham Palace." Am 11. Mai leitete der Gefeierte noch im philharmonischen Konzert die Aufführung seiner „Sommernachtstraum"-Musik und spielte Beethovens G-dur-Konzert, um dessen Bekanntwerden in der musikalischen Welt er sich verdient machte. Wenige Tage später ereilte ihn in Frankfurt, wo er mit seiner Familie zusammentraf, die erschütternde Kunde vom plötzlichen Tod seiner Lieblingsschwester Fanny Hensel. Inmitten ihrer künstlerischen Bestrebungen, eine Probe am Klavier leitend, war sie am 14. Mai 1847 abgerufen worden.

Ihren Bruder beugte dieses Ereignis auf das tiefste nieder. Vergeblich blieben alle Bemühungen, das umdüsterte Gemüt des sonst so heitern Mannes zu trösten und aufzuhellen. Zu schwer und unerwartet hatte ihn dieser Verlust getroffen, zu angestrengt waren seine gesamten Geisteskräfte Jahre hindurch tätig gewesen, als daß er demselben nun den erforderlichen körperlichen und seelischen Widerstand entgegenzusetzen vermochte. „Ein großes Kapitel ist nun eben aus" — schrieb er — „und von dem nächsten ist weder die Überschrift, noch das erste Wort bis jetzt da. Aber Gott wird es schon recht machen; das paßt an den Anfang und Schluß von allen Kapiteln."

Man erhoffte von einem Wechsel der Szenerie die erwünschte wohltätige Wirkung. Selbst die Reize der Natur blieben jedoch für seine sonst so empfängliche Seele ohne Einfluß. Er verlebte den Juni mit den Seinen in Baden-Baden, dann durchreiste er mit ihnen die Schweiz und verweilte längere Zeit in Interlaken. Zwar fühlte er sich

hier soweit gekräftigt, daß er sich erneutem Schaffen überlassen konnte. Er arbeitete fleißig an seinem „Christus" und der „Loreley" und vollendete ein Streichquartett in F-moll op. 80 — die rechte Schaffensfreudigkeit aber wollte ihm nicht wieder kommen. Musik regte ihn oft bis zu Tränen auf, ja eine Art von Todesahnung scheint ihn beschlichen und jenen rastlosen Arbeitsdrang in ihm erzeugt zu haben, mit dem er „die Frist, die ihm gegeben", bis zum letzten Augenblick zu nutzen begehrte. „Es wird auch für mich die Zeit der Ruhe kommen", tröstete er seine Gattin, die ihn sorglich bat, seiner zu schonen. Und sie kam nur zu bald, die Zeit der Ruhe!

Am 17. September kehrte er mit der Familie nach Leipzig zurück. Obschon fest entschieden, nach Berlin überzusiedeln, nahm er doch vorerst nur einen kurzen, an schmerzlichen Erinnerungen reichen Aufenthalt daselbst bei seinen Geschwistern (die Mutter war ihm bereits 1842 gestorben). Im Oktober war er wieder in Leipzig, mit dem Plane beschäftigt, seinen „Elias", an dem er inzwischen noch einige Abänderungen getroffen hatte, in Wien, Leipzig und Berlin zur Aufführung zu bringen. Am 9. Oktober mit seiner musikalischen Freundin, der bevorzugten Interpretin seiner Kunst, Frau Livia Frege († 1891) musizierend, überfiel ihn, nachdem sie ein neu herauszugebendes Liederheft (op. 71) mit ihm durchgegangen und besonders sein jüngstgeschaffenes tiefpoetisches „Nachtlied" gesungen hatte, eine Ohnmacht. Doch erholte er sich nach einiger Zeit wieder; er empfing den Besuch seiner Freunde und konnte am 25. Oktober seinem Bruder schreiben, daß seine Gesundheit sich täglich bessere. Nichtsdestoweniger erlitt er am 28. Oktober nach einem Spaziergang einen Nervenschlag. Lange Zeit blieb er des Bewußtseins beraubt, bei allmählich zurückkehrender Besinnung klagte er über heftiges Kopfweh; vollkommene Geistesklarheit aber kehrte ihm nicht wieder. Noch glaubten

die Ärzte nicht alle Hoffnung auf Erhaltung seines Lebens ausgeschlossen; eine anscheinend eingetretene Besserung jedoch erwies sich als trügerisch. Der 3. November brachte eine Erneuerung des Nervenschlags, und am Abend des 4. November war Felix Mendelssohn nicht mehr unter den Lebenden.

Unbegrenzt war die Trauer um ihn, der als Mensch wie als Künstler allen teuer gewesen, die das Glück jemals in seine Nähe geführt hatte. Tausende drängten sich um sein Totenbett, um das geliebte Angesicht noch einmal zu sehen. Lorbeeren und Palmen und Blüten ohne Zahl bezeugten, was er der Stadt gewesen, in deren Mitte er gelebt und die ihn im Bewußtsein dessen, was sie in ihm besessen, mit Stolz den ihren genannt hatte.

Am Nachmittag des 7. November bereitete man dem edlen Künstler eine würdige Totenfeier in der Paulinerkirche zu Leipzig. Die Klänge seines von Moscheles instrumentierten Liedes ohne Worte in E-moll begleiteten ihn auf seinem letzten Wege. Eine unabsehbare Menschenmenge folgte seinem Sarge, und seine Kunstgenossen Hauptmann, Moscheles, David und Gade trugen die Enden des Bahrtuches.

Noch in derselben Nacht wurde seine sterbliche Hülle nach Berlin geführt. Dort ward sie in der Frühe des 8. November, unter den Gesängen des Domchors und der Singakademie, in der Familiengruft auf dem Dreifaltigkeitsfriedhof bestattet. Ein einfaches weißes Marmorkreuz schmückt sein efeuumranktes Grab, und an der Seite der Schwester, der er so bald gefolgt, schlummert er nun. Leipzig hat vor seinem Kunsttempel, dem „Neuen Gewandhaus“, 1892 sein Standbild aufgerichtet, und wohl geziemt es dieser Stadt, sein Andenken auch äußerlich wach zu erhalten für kommende Geschlechter. Gilt doch von ihm, wie selten von einem, das Wort Robert Schumanns: „Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens — des Künstlers Beruf.“

Verzeichnis

der von Felix Mendelssohn veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt*).

I. Kompositionen.

A. Kompositionen mit Angabe der Opuszahl.

Op. 1. Erstes Quartett (C-moll) f. Pfte., Viol., Bratsche u. Vcll. Serie IX, Nr. 38.
Op. 2. Zweites Quartett (F-moll) f. Pfte., Viol. Br. u. Vcll. IX. 39.
Op. 3. Drittes Quartett (H-moll) f. Pfte., Viol., Br. u. Vcll. IX. 40.
Op. 4. Sonate (F-moll) f. Pfte. u. Viol. IX. 43.
Op. 5. Capriccio (Fis-moll) f. Pfte. XI. 50.

*) Von Angabe der Original-Ausgaben sahen wir im Hinblick auf die Breitkopf & Härtelsche Gesamtausgabe ab und führen nur in römischen und deutschen Ziffern die einzelnen Serien und Nummern dieser letzteren an.

Von populären Sammel-Ausgaben sind zu erwähnen:

Sämtl. Pianofortewerke 3 Bde., 48 Lieder ohne Worte, Konzerte und Konzertstücke, 2 Albums, Arrangem. v. Liedern, Quartetten, Symphonien, Ouvertüren usw. für 2, 4 u. 8 Hde. — Orgelwerke — Quartette, Trios — Lieder kompl. od. ausgew., Duette, 4stimm. Lieder, Männerchöre — Antigone, Ödipus, Athalia, Lobgesang, Festgesang, Konzertarien, Heimkehr, Sommernachtstraum, Walpurgisnacht, Loreley, Paulus, Elias, Christus, 42. Psalm in Klavierausz. — Ouvertüren, Symphonien und Konzerte in Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sämtl. Pfte.-Komp. 5 Bde., Arrangem. v. Symph., Konzerten, Ouvert., Orator., Liedern usw. f. 2, 4, 8 Hde. — Arrang. f. 2 Viol., f. Viol. u. Pfte., Duos, Trios, Quart., Quint., Oktett. — Orgelkomp. — Lieder, Arien, Duette, 4stimm. Lieder, Männerchöre, Kirchenkomp. a cap. — Oratorien, Schauspielmus., Opern, Künstlerchor, Lobgesang, Psalmen, Laudo Sion in Klavierausz. Leipzig, Peters.

Sämtl. Pfte.-Werke 6 Bde., Arrangem. v. Liedern, Symphonien, Ouvert. usw. für 2 u. 4 Hde., Orig.-Komp. f. 4 Hde. — Orgel-Komp. — Duos, Trios, Quart., Quint., Sext., Okt. — Lieder, mehrstimm. Gesänge — Oratorien, Psalmen usw. im Klavierausz. Braunschweig, Litolff.

Pianofortewerke 6 Bde., Konzert, sämtl. Lieder u. 12 Lieder o. W. f. Kl. u. Viol., Arrangem. v. Symph. u. Ouv. f. 4 Hde. — Violin- u. Vcll.-Komp., Trios — Lieder, Duette. Leipzig, Schuberth.

Op. 6. Sonate (E-dur) f. Pfte. XI. 51.
Op. 7. Sieben Charakterstücke f. Pfte. XI. 52.
Op. 8. Zwölf Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. 2 Hefte. XIX. 141.
I. Minnelied im Mai — Das Heimweh — Italien — Erntelied — Pilgerspruch — Frühlingslied.
II. Maienlied — Anderes Maienlied — Abendlied — Romanze — Im Grünen — Duett.
Nr. 1, 4, 5, 7 f. Sopr., A., Ten. u. Baß einger. v. J. Stern.
Op. 9. Zwölf Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 2 Hefte. XIX. 142.
I. Frage — Geständnis — Romanze (Wartend) — Im Frühling — Im Herbst — Scheidelied. II. Sehnsucht — Frühlingsglaube — Ferne — Verlust — Entsagung — Die Nonne.
Nr. 3, 5, 11 f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß eing. v. J. Stern.
Nr. 12 f. Pfte. übertr. v. Dreyschock.
Op. 10. Die Hochzeit des Gamacho. Kom. Oper in 2 Akten. Part., Stimmen u. Klavierausz. v. Komp. XV. 121.
Ouverture (E-dur). Part. u. St. II. 6.
Op. 11. Erste Symphonie (C-moll) f. Orch. Part. u. St. I. 1.
Op. 12. Erstes Quartett (Es-dur) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 22.
Op. 13. Zweites Quartett (A-moll über : „Ist es wahr?") f. 2. Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 23.
Op. 14. Rondo capriccioso (E-dur) f. Pfte. XI. 53.
Op. 15. Phantasie (E-dur) über „The last rose" f. Pfte. XI. 54.
Op. 16. Phantasien od. Capricen (A-moll, E-moll, E) f. Pfte. XI. 55.
Op. 17. Variations concertantes (D-dur) p. P. et Vcelle. IX. 44.
Op. 18. Erstes Quintett (A-dur) f. 2 Viol., 2 Bratschen u. Vcll. V. 20.
Op. 19a. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 143.
Frühlingslied — Das erste Veilchen — Winterlied — Neue Liebe — Gruß — Reiselied.
Nr. 3 u. 4 f. Pfte. allein übertr. v. Liszt.
Nr. 1 u. 5 f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß einger. v. Jul. Stern.

Pianoforte-Werke f. 2 Hde. 6 Bde., f. 4 Hde. 4 Bde. — Violin- u. Vcll.-Komp., Trios, Quartette, Quintette (Joachim). — Ouvertüren i. Part. — Lieder, Duette, Quartette — Oratorien usw. in Klavierausz. Berlin, Simrock.
Lieder ohne Worte (Jadassohn), Duette (Rebling). Leipzig, Kahnt Nachf.
Sämtl. Pianofortewerke (Mertke) 5 Bde. Lieder o. W., ausgew. Kl.-werke, Album f. 2 Hde., Orig.-Komp., Konzerte, Symph., Ouvert. f. 4 Hde. — Lieder, Duette. Leipzig, Steingräber.
7 Str.-Quart., 2 Trios, 2 Str.-Quint., Okt., 3. u. 4. Symph. Kl. Part.-Ausg. Leipzig, Eulenburg.

Op. 19b. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 1. Heft. XI. 75.
Nr. 1, 3, 4 u. 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. F. David.
Op. 20. Oktett (Es-dur) für 4 Viol., 2 Bratschen und 2 Vcll. V. 19.
Op. 21. Ouvertüre (E-dur) zu Shakespeares „Sommernachtstraum" f. Orch. Part. u. St. II. 7.
Op. 22. Capriccio brillant (H-moll) f. Pfte. m. Orch. VIII. 34.
Op. 23. 3 Kirchenmusiken f. Chor- u. Solost. mit Orgel. XIV. 98.
Aus tiefer Not — Ave Maria — Mitten wir im usw.
Op. 24. Ouvertüre (C-dur) f. Harmoniemusik. Part. u. St. VII. 29.
Dies. f. Orch. v. Eberwein u. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Komp.
Op. 25. Erstes Konzert (G-moll) f. Pfte. mit Orch. VIII. 32.
Op. 26. „Die Hebriden" od. „Die Fingalshöhle", Konzertouvertüre (H-moll) f. Orch. Part. u. St. II. 8.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Komp.
Op. 27. „Meeresstille und glückliche Fahrt". Konzertouvertüre (D-dur) f. Orch. Part. u. St. II. 9.
Op. 28. Phantasie („Sonate écossaise", Fis-moll) f. Pfte. XI. 56.
Op. 29. Rondo brillant (Es-dur) f. Pfte. mit Orch. VIII. 35.
Op. 30. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 2. Heft. XI. 76.
Nr. 1, 2, 3, 4 u. 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. F. David.
Op. 31. Der 115. Psalm f. Chor, Solo u. Orch. Part., St. u. Klavierausz. XIV. 88.
Op. 32. Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine (F-dur) f. Orch. Part. u. St. II. 10.
Op. 33. Drei Capricen (A-moll, E-dur, B-moll) f. Pfte. XI. 61.
Op. 34. Sechs Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 144.
Minnelied — Auf Flügeln des Gesanges — Frühlingslied — Suleika — Sonntagslied — Reiselied.
Nr. 2, 4, 5 u. 6 f. Pfte. übertr. v. Liszt. Nr. 2 desgl. v. Thalberg u. v. St. Heller.
Op. 35. Sechs Präludien und Fugen f. Pfte. XI. 62.
Op. 36. Paulus, Oratorium. Part., St. u. Klavierausz. XIII. 85.
Ouvertüre (A-dur). Part. u. St. II. 11.
Op. 37. Drei Präludien u. Fugen f. Orgel. XII. 83.
Op. 38. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 3. Heft. XI. 77.
Nr. 1, 2, 3, 5 u. 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. David.
Op. 39. Drei Motetten f. weibl. Stimmen m. Org. od. Pfte. f. d. Nonnen auf Trinità de' Monti in Rom. XIV. 99.
Op. 40. Zweites Konzert (D-moll) f. Pfte. m. Orch. VIII. 33.

Op. 41. Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß, im Freien zu singen. 1. Heft. XVI. 125.
Im Walde — Drei Volkslieder — Mailied — Auf dem See.
Op. 42. Der 42. Psalm f. Chor, Solo u. Orch. Part., St. u. Klavierausz. XIV. 89.
Op. 43. Serenade u. Allegro giojoso (H-moll) f. Pfte. m. Orch. VIII. 36.
Op. 44. Drei Quartette (Nr. IV, V u. VI, D-dur, E-moll, Es-dur) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 24, 25 u. 26.
Op. 45. Sonate (B-dur) f. Pfte. u. Vcll. IX. 45.
Dies. f. Pfte. u. Viol. eing. v. Ferd. David.
Op. 46. Der 95. Psalm f. Chor, Solo u. Orch. Part., St. u. Klavierausz. v. Komponisten. XIV. 90.
Op. 47. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 145.
Minnelied — Morgengruß — Frühlingslied — Volkslied — Der Blumenstrauß — Bei der Wiege.
Nr. 3 f. Pfte. allein übertr. v. Liszt.
Nr. 4 f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß einger. v. J. Stern.
Op. 48. Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. 2. Heft. XVI. 126.
Frühlingsahnung — Die Primel — Frühlingsfeier — Lerchengesang — Morgengebet — Herbstlied.
Op. 49. Erstes großes Trio (D-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcll. IX. 41.
Op. 50. Sechs Lieder f. 4 Männerst. XVII. 130.
Türkisches Schenkenlied — Der Jäger Abschied — Sommerlied — Wasserfahrt — Liebe u. Wein — Wanderlied.
Nr. 1 u. 4 zu 4 Hdn. übertr. v. Liszt. Nr. 2 f. Pfte. allein v. dems. u. f. 1 Singst. v. R. Franz.
Op. 51. Der 114. Psalm f. 8stimm. Chor u. Orch. Part., St. u. Klavierauszug. XIV. 91.
Op. 52. Der Lobgesang, Symphoniekantate n. Worten d. heil. Schrift. Part., St. u. Klavierausz. XIV. 93, auch I. 2.
Op. 53. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 4. Heft. XI. 78.
Dies. f. Viol. u. Pfte. bearb. v. F. David.
Op. 54. Variations sérieuses (D-moll) f. Pfte. XI. 63.
Op. 55. Musik zu Antigone v. Sophokles f. Männerchor u. Orch. Part., Stimmen u. Klavierausz. XV. 114.
Op. 56. Dritte Symphonie (schottische, A-moll) f. Orch. Part. u. Stimmen. I. 3.
Op. 57. Sechs Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 146.
Altdeutsches Lied — Hirtenlied — Suleika — O Jugend, schöne Rosenzeit — Venetianisches Gondellied — Wanderlied.

Op. 58. Sonate (D-dur) f. Pfte. u. Vcll. IX. 46.
Dies. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. F. David.
Op. 59. Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. 3. Heft. XVI. 127.
Im Grünen — Frühzeitiger Frühling — Abschied vom Walde — Die Nachtigall — Ruhetal — Jagdlied.
Op. 60. Die erste Walpurgisnacht. Ballade v. Goethe f. Chor u. Orch. Part., Stimmen u. Klavierausz. XV. 118.
Op. 61. Musik zu Shakespeares „Sommernachtstraum". Part., Stimmen u. Klavierausz. mit u. ohne Text. XV. 117.
Dar. Hochzeitsmarsch u. Elfenreigen f. Pfte. übertr. v. Liszt.
Op. 62. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 5. Heft. XI. 79.
Nr. 1, 2, 4, 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. Ferd. David.
Op. 63. Sechs zweistimmige Lieder mit Pfte. XVIII. 137.
„Ich wollt' meine Lieb'" — Abschied der Zugvögel — Gruß — Herbstlied — Volkslied — Maiglöckchen.
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. übertr. v. Jadassohn.
Nr. 1, 3 u. 5 f. 1 Singst. bearb. v. R. Franz.
Op. 64. Konzert (E-moll) f. Violine mit Orch. IV. 18.
Op. 65. Sechs Sonaten f. Orgel. XII. 84.
Op. 66. Zweites großes Trio (C-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcll. IX. 42.
Op. 67. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 6. Heft. XI. 80.
Nr. 1, 2, 4 u. 6 f. Viol. u. Pfte. bearb. v. Ferd. David.
Op. 68. Festgesang „An die Künstler", f. Männerchor u. Blechinstr. Part., St. u. Klavierausz. XV. 119.
Op. 69. Drei Motetten f. Chor u. Solostimmen. XIV. 108.
„Herr nun lässest du" — „Jauchzet dem Herrn" — „Mein Herz erhebe".
Op. 70. Elias, Oratorium. Part., St. u. Klavierausz. XIII. 86.
Op. 71. Sechs Lieder f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 147.
Tröstung — Frühlingslied — An die Entfernte — Schilflied — Auf der Wanderschaft — Nachtlied.
Nr. 6 f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß einger. v. Jul. Stern.
Op. 72. Sechs Kinderstücke f. Pfte. XI. 64.
Op. 73*). Lauda Sion f. Chor, Solo u. Orch. Part., St. u. Klavierausz. XIV. 94.
Op. 74. Musik zu Athalia v. Racine. Part., St. u. Klavierausz. XV. 115.
Ouvertüre (F-dur). Part. u. Stimmen. II. 12.

*) Mit dieser Opuszahl beginnen die nachgelassenen Werke Mendelssohns.

Op. 75. Vier Lieder f. 4stimm. Männerchor. XVII. 131.
Der frohe Wandersmann — Abendständchen — Trinklied — Abschiedstafel.
Op. 76. Vier Lieder f. 4stimm. Männerchor. XVII. 132.
Das Lied vom braven Mann — Rheinweinlied — Lied für die Deutschen in Lyon — Comitat.
Op. 77. Drei zweistimmige Lieder mit Pfte. XVIII. 138.
Sonntagsmorgen — Das Ährenfeld — Lied aus Ruy Blas.
Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. bearb. v. Jadassohn.
Nr. 3 f. 1 Singst. bearb. v. R. Franz. Leipzig, Kistner.
Op. 78. Drei Psalmen (der 2., 43. u. 22.) f. Chor u. Solostimmen. (Für d. Berliner Domchor.) XIV. 105, 106 u. 107.
Op. 79. Sechs Sprüche f. 8stimm. Chor (Für d. Domchor). XIV. 109.
Weihnachten — Am Neujahrstage — Am Himmelfahrtstage — In der Passionszeit — Im Advent — Am Charfreitage.
Op. 80. Sechstes Quartett (F-moll) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 27.
Op. 81. Andante, Scherzo, Capriccio u. Fuge (E-dur, A-moll, E-moll, Es-dur) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. VI. 28.
Op. 82. Variationen (Es-dur) f. Pfte. XI. 65.
Op. 83. Variationen (B-dur) f. Pfte. XI. 66.
Op. 83a. Andante u. Variationen f. Pfte. z. 4 Hdn. (Bearb. des Komp. nach Op. 83.) X. 48.
Op. 84. Drei Lieder f. 1 tiefe Stimme m. Pfte. XIX. 150.
Da lieg ich unter den Bäumen — Herbstlied — Jagdlied.
Op. 85. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 7. Heft. XI. 81.
Nr. 1, 3, 4 u. 6 f. Pfte. u. Viol. bearb. v. Ferd. David.
Op. 86. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 148.
Es lauschte das Laub — Morgenlied — Die Liebende schreibt — Allnächtlich im Traume — Der Mond — Altdeutsches Frühlingslied.
Op. 87. Zweites Quintett (B-dur) f. 2 Viol., 2 Br. u. Vcll. V. 21.
Op. 88. Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. XVI. 128.
Neujahrslied — Der Glückliche — Hirtenlied — Die Waldvöglein — Deutschland — Der wandernde Musikant.
Op. 89. Heimkehr aus der Fremde. Liederspiel in 1 Akt. Part., St. u. Klavierausz. XV. 122.
Ouvertüre (A-dur). Part. u. St. II. 13.
Op. 90. Vierte Symphonie (ital. S., A-dur) f. Orch. Part. u. St. I. 4.

Op. 91. Der 98. Psalm f. 8stimm. Chor, Solo u. Orch. (f. d. Domkirche in Berlin.) Part., St. u. Klavierausz. XIV. 92.
Op. 92. Allegro brillant (A-dur) f. Pfte. zu 4 Hdn. X. 49.
Op. 93. Musik zu Ödipus in Kolonos v. Sophokles. Part., Stimmen u. Klavierausz. XV. 116.
Op. 94. Konzertarie f. 1 Sopranst. mit Orch. XV. 124.
Op. 95. Ouvertüre zu Ruy Blas f. Orch. Part. u. St. II. 14.
Op. 96. Hymne f. 1 Altstimme, Chor u. Orch. XIV. 95.
Op. 97. Rezitative u. Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus". Part., St. u. Klavierausz. XIII. 87.
Op. 98. Loreley. Unvoll. Oper (v. Geibel). Part., St. u. Kl. XV. 123.
Op. 99. Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 149.
Erster Verlust — „Die Sterne schaun" — Lieblingsplätzchen — Das Schifflein — „Wenn sich zwei Herzen scheiden" — „Es weiß und rät es doch keiner".
Op. 100. Vier Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Baß. XVI. 129.
Andenken — Lob des Frühlings — Frühlingslied — Im Wald.
Op. 101. „Trompeten-Ouvertüre" (C-dur) f. Orch. Part. u. St. II. 15.
Op. 102. Sechs Lieder ohne Worte f. Pfte. 8. Heft. XI. 82.
Op. 103. Trauermarsch (A-moll) f. Orch. (f. N. Burgmüllers Begräbnis.) Part. u. St. III. 16. Für Blasinstr. VII. 29a.
Op. 104. Drei Präludien u. drei Etüden f. Pfte. 2 Hfte. XI. 67.
Op. 105. Sonate (G-moll) f. Pfte. XI. 68.
Op. 106. Sonate (B-dur) f. Pfte. XI. 69.
Op. 107. Fünfte Symphonie (Reformations-Symphonie, D-moll) f. Orch. Part. u. St. I. 5.
Op. 108. Marsch (D-dur) f. Orch. Part. u. St. III. 17.
Op. 109. Lied ohne Worte (D-dur) f. Pfte. u. Vcll. IX. 47.
Dasf. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. Ferd. David.
Dasf. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. C. Reinecke.
Op. 110. Sextett (D-dur) f. Pfte., Viol., 2 Br., Vcll. u. Kontrab. IX. 37.
Op. 111. Tu es Petrus, f. 5stimm. Chor u. Orch. Part., St. u. Klavierausz. XIV. 96.
Op. 112. Zwei geistliche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. XIV. 100.
Arioso f. Tenor — Sopranarie. ursprüngl. z. Paulus komp.
Op. 113. Konzertstück (Nr. 1. F-moll) f. Klar. u. Bassethorn m. Pfte. VII. 30.

Op. 114. Konzertstück (Nr. 2. D-moll) f. Klar. u. Bassethorn m. Pfte. VII. 31.
Op. 115. Zwei geistl. Chöre f. Männerst. XIV. 110.
Beati mortui — Periti autem.
Op. 116. Trauergesang f. gemischten Chor. XIV. 111.
Op. 117. Albumblatt (Lied ohne Worte, E-moll) f. Pfte. XI. 70.
Op. 118. Capriccio (E-dur) f. Pfte. XI. 71.
Op. 119. Perpetuum mobile (C-dur) f. Pfte. XI. 72.
Op. 120. 4 Lieder f. 4 Männerstimmen. XVII. 133.
Jagdlied — Morgengruß des thüring. Sängerbundes — Im Süden — Zigeunerlied.
Op. 121. Responsorium et Hymnus f. Männerst. u. Org. XVI. 101.

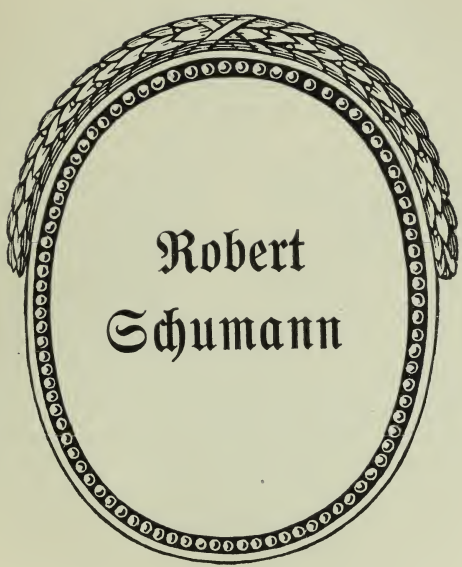
B. Kompositionen ohne Angabe einer Opuszahl.

Andante cantabile e Presto agitato (H-dur) f. Pfte. XI. 57.
Etüde (F-moll) u. Scherzo (H-moll) f. Pfte. XI. 58.
Gondellied (A-dur) f. Pfte. XI. 59.
Scherzo a capriccio (Fis-moll) f. Pfte. XI. 60.
Präludium u. Fuge (E-moll) f. Pfte. XI. 73.
Zwei Klavierstücke (B-dur u. C-moll). XI. 74.
„Verleih uns Frieden", f. Chor u. Orch. Part., St. u. Kl. XIV. 97.
Drei geistliche Lieder f. 1 Altst. m. Chor u. Orgel. XIV. 102.
„Laß o Herr" — „Deines Kinds Gebet" — „Herr wir traun".
Hymne f. 1 Sopranstimme mit Chor u. Orgel. XIV. 102.
Te Deum f. Solo u. Chor mit Orgel. XIV. 104.
Der 100. Psalm f. gemischten Chor. XIV. 107a.
„Ehre sei Gott in der Höhe", f. gem. (Doppel-)Chor. XIV. 112.
„Heilig" f. gemischten (Doppel-)Chor. XIV. 112a.
„Kyrie eleison", f. gemischten (Doppel-)Chor. XIV. 112b.
Zum Abendsegen, f. gemischten Chor. XIV. 113.
Festgesang zur Säkularfeier der Buchdruckerkunst, f. Männerchor u. Orch. Part., Stimmen u. Klavierausz. XV. 120.
Ersatz für Unbestand, f. 4 Männerst. XVII. 134.
Nachtgesang f. 4 Männerst. XVII. 135.
Stiftungsfeier, f. 4 Männerst. XVII. 136.
Drei zweistimmige Volkslieder mit Pfte. XVIII. 139.
„Wie kann ich froh" — Abendlied — Wasserfahrt.

Suleika u. Hatem (op. 8. Nr. 12) f. 2 Singst. m. Pfte. XVIII. 140.
Lied aus Ruy Blas f. 2 Singst. m. Streichinstr. XVIII. 140a.
Zwei Romanzen v. Byron f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 151.
„Keine von der Erde" — „Schlafloser Augen".
Zwei Gesänge f. 1 tiefe Stimme mit Pfte. XIX. 152.
„Ich hör ein Vöglein" — Todeslied des Bojaren.
Zwei Gesänge f. 1 Singst. mit Pfte. XIX. 153.
Das Waldschloß — Pagenlied.
Der Blumenkranz, f. 1. Singst. m. Pfte. XIX. 154.
Des Mädchens Klage, f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 155.
Seemanns Scheidelied, f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 156.
Warnung vor dem Rhein, f. 1 Singst. m. Pfte. XIX. 157.
Mendelssohn et Moscheles, Duo concert. en variations brill. sur la marche boh. de Preciosa de Weber p. 2 Ps. av. Orch. ad libit. Leipzig, Kistner.
Vier Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Aus d. Nachlaß, rev. v. Reinecke. Wien, Universal-Edition.
An Maria — Erwartung — An ihrem Grabe — Warum ich weine.

II. Briefe.

Briefe aus den Jahren 1830—1847. Herausgeg. v. P. u. C. Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, H. Mendelssohn. 1861 u. 63. 7. Auflage 1899.
Briefe an Ignaz und Charlotte Moscheles. Herausgeg. v. Felix Moscheles. Leipzig, Duncker u. Humblot. 1888.
Briefwechsel zwischen F. Mendelssohn u. J. Schubring. Herausgeg. v. Prof. J. Schubring. Ebd. 1892.
Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London. Essen, Baedecker. 1909.


Robert
Schumann

R. Schumann.

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Unter allen, die je in Tönen gedichtet, gab es schwerlich eine poetischere Individualität, als Robert Schumann. Es mögen ihn andere an klarer Linienführung, an plastischer Abrundung ihrer Bilder und Ideen, an dramatischer Gestaltungskraft, an Gedankenkühnheit übertroffen haben — in jenem Dichten und Träumen der Seele aber, das uns in ihre tiefsten Gründe hinabtauchen läßt, in jenem Sich-in-sich-selbst-versenken und Sich-von-innen-beschauen, das uns das geheimnisvollste Denken und Fühlen, Leben und Weben des Menschenherzens offenbart, ist ihm keiner gleichgekommen. Schumann ist eine durchaus deutsche Natur. Aller Oberflächlichkeit fremd, von unerschöpflicher Tiefe und Fülle des Gemüts, ist er, trotz des regsten Phantasielebens, völlig unsinnlicher idealistischer Art, ein echtes Kind seines Vaterlandes. Der deutsche Hang, zu sinnen und zu grübeln über sich und die ganze Welt verbindet sich in ihm mit einer anderen Eigenschaft unseres Volkes: dem Humor, der zwischen Freud und Leid schwebt und unter Tränen lächelt. Recht von Herzen heiter ist er selten. Ein Hauch von Melancholie und Weltschmerz liegt mehr oder weniger über der Mehrzahl seiner Schöpfungen ausgebreitet und verleiht ihnen einen eigentümlichen Zauber. Es ist keine absolute Schönheitswelt, die uns Schumanns Genius offenbart, sondern vielmehr eine völlig eigenartige, subjektive; eine der subjektivsten ohne Frage, die uns je eine Künstlerseele erschlossen. Er gefällt sich im mystischen Halbdunkel einer Traumwelt, die zu dem scharfen Licht, in dem unsre realistische Gegenwart lebt, in auffälligem Gegensatz steht. Ein Liebling der großen Menge ist er so lang er lebte nicht gewesen; erst sehr allmählich hat sie

das rechte Verhältnis zu ihm, die gebührende Schätzung seiner Bedeutung gefunden. Sein Wesen war ihr zu abgeschlossen, seine Individualität zu individuell. Zu neu noch erschien die uns Heutigen geläufig gewordene Forderung eines liebevollen Entgegenkommens von seiten des Hörers und Spielers, eines bereitwilligen Versenkens in des Künstlers eigenste Welt, die in seinem Schaffen ausgesprochen lag, um allsobald Befriedigung zu finden. Nur langsam gewöhnte man sich daran, daß, um ihn hinnehmen zu dürfen, man sich ihm zuvor hingegeben haben müsse; aber man ward endlich dessen inne, wie überreich er jegliche Hingebung lohne. In jedem einzelnen seiner Werke hat Schumann ein Stück seines Selbst niedergelegt. Selbstbekenntnisse klingen uns insbesondere aus der Reihe seiner Klavierdichtungen op. 1 bis 23 entgegen. Da haben wir den ganzen Schumann unmittelbarer als in seinen späteren größeren und formvollendeteren Werken. Da sehen wir ihn seine ureigenen Bahnen wandeln, lernen wir ihm am tiefsten in die Seele schauen. Sein Schaffen war sein Leben, wie sein Leben Schaffen war.

In Zwickau, der sächsischen Bergstadt, erblickte Robert Schumann am 8. Juni 1810 das Licht der Welt. Dort besaß sein Vater, August Schumann, ein geborner Thüringer, eine Buchhandlung, die er, das Kind unvermögender Eltern, sich durch eine von früher Jugend an unermüdliche und gesegnete Tätigkeit erworben und zu einer allgemein geachteten emporgehoben hatte. Von fünf Kindern das jüngste und von der Natur bevorzugteste, war Robert von früh an der Liebling seiner Eltern; insbesondere hegte der Vater die Hoffnung, auf ihn dereinst die eigenen Neigungen und Fähigkeiten übertragen zu sehen. Er selbst — sein Urenkel Ferdinand Schumann erzählt es in der „Neuen Zeitschrift für Musik" (1. Juni 1911) — war als lexikographischer Schriftsteller, wie als Dichter von No-

vellen, Romanen, Ritter- und Mönchsmärchen, tätig und brachte der schönen Literatur ein lebhaftes Interesse entgegen. Die ersten Schuljahre seines Sohnes gingen jedoch vorüber, ohne etwas Bemerkenswertes an ihm wahrnehmen zu lassen. Er war ein Schüler wie andere auch. Nur in musikalischer Beziehung begannen sich seit seinem siebenten Jahre die Spuren einer in der Familie einzig dastehenden Begabung zu zeigen. Leider nur war der Musikunterricht, wie überhaupt die Gelegenheit, die die Stadt in damaliger Zeit zur Ausbildung eines Talentes bot, unzulänglicher Art. Nicht den erfahrenen Händen eines Künstlers von Beruf konnte Robert in Ermangelung eines solchen übergeben werden: ein Organist Kuntzsch ward sein Klaviermeister, der ihn nicht über die Anfänge seiner Kunst hinaus zu fördern vermochte und ihn schon nach wenigen Jahren für fähig erklärte, sich allein weiter zu bilden. Gleichwohl hat der spätere Meister Schumann bis in seine letzten Lebensjahre dem alten Lehrer, der seine ersten Schritte im Reiche der Tonkunst leitete, allzeit eine dankbare Erinnerung bewahrt und ihm 1845 sein op. 56 zugeeignet.

Es war, als ob der Zauber der Musik die bisher schlummernden Seelenkräfte des Knaben erst geweckt habe, denn auch der Dichtkunst erschloß sich nun sein Sinn. Nicht nur, daß er sich mit Eifer der Lektüre zuwandte, die ihm die Buchhandlung des Vaters in reicher Auswahl darbot, er versuchte sich auch in eigenen Poesien und verfaßte kleine „Räuberkomödien", die er mit Hilfe seines Vaters, seines Bruders und mehrerer Schulkameraden sogar auf einer eigens dazu eingerichteten kleinen Bühne zur Aufführung brachte und in denen der erfreute Vater die ersten, verheißungsvollen Vorzeichen einer ruhmreicheren schriftstellerischen Laufbahn erblickte, als sie ihm selbst vergönnt gewesen war. Immer mächtiger regte sich in dem

jungen Geiste eine lebhafte Produktionslust; auch in der Kunst des Komponierens und Phantasierens erprobte er, obschon ohne irgend welche grundlegende Kenntnisse, sein Glück. Die ersten selbstschöpferischen Versuche: kleine Tänze, fallen bereits zwischen das siebente und achte Lebensjahr. Auch wird erzählt, daß ihm die besondere Gabe zu eigen gewesen sei, Gefühle und charakteristische Züge in Tönen wiederzugeben; soll er doch das verschiedene Wesen seiner Spielkameraden durch gewisse Figuren und Gänge auf dem Klavier so treffend bezeichnet haben, daß dieselben staunend und lachend ihre eigenen Porträts wiedererkannten.

So schienen zwei Künste, Musik und Poesie, sich den Besitz des Knaben streitig zu machen, als Robert in Karlsbad, dahin er den Vater im August 1819 begleitete, Ignaz Moscheles, den berühmten Klaviervirtuosen, hörte und damit zum erstenmal in seinem Leben der Erscheinung vollendeter und allgemein bewunderter Meisterschaft gegenübertrat. Was war natürlicher, als daß sich dieselbe fortan zum Ideal der jugendlich empfänglichen Seele gestaltete und ihren Zukunftsträumen und Plänen eine bestimmte Richtung gab? Von nun an trat die Tonkunst in den Vordergrund der Interessen Roberts, obgleich er, dem Wunsche seiner Eltern folgend, zur Erzielung einer klassischen Bildung, Ostern 1820 in die Quarta des städtischen Gymnasiums eintrat. Auch seine freundschaftlichen Verbindungen nahmen mehr und mehr einen musikalischen Charakter an. Nur noch mit ihm ähnlich gesinnten, ihm durch gleiches Streben verwandten Naturen suchte und unterhielt er Verkehr. Sogar ein ganzes kleines Orchester wußte er aus den ihm verfügbaren Kräften seines Bekanntenkreises zu organisieren und die Übungen desselben mit Geschick zu leiten. Den 150. Psalm, den er zwischen seinem 12. und 13. Lebensjahr für Chor mit Instrumentalbegleitung ver-

tonte, brachte er unter anderem mit seinen Kameraden zur Aufführung.

Allmählich gelangten seine musikalischen Talente auch außerhalb des Hauses zur Geltung. Er ließ sich mit Erfolg als Klavierspieler hören, so daß im Vater der Gedanke Raum gewann, ihn ganz der Tonkunst zu widmen und er mit Carl Maria von Weber in Dresden in Verbindung trat, dessen musikalischer Leitung er den Sohn anzuvertrauen gedachte. Dieser erklärte sich auch bereit; indes zerschlug sich die Sache wieder, und Robert blieb nach wie vor in musikalischer Beziehung sein eigener Führer. Da entriß ihm der Tod 1826 den geliebten Vater. Seine Mutter aber, eine gute, nur etwas schwärmerisch überspannte Frau, die trotz aller zärtlichen Liebe für den Sohn doch jeglichen Verständnisses für seine tiefere Künstlernatur entbehrte, stellte im Verein mit dem Vormund die bestimmte Forderung an ihn, ein Brotstudium zu wählen. So schwer es ihm wurde, Robert fügte sich der Mutter Wunsch und entschied sich, nachdem er zu Ostern 1828 das Gymnasium durchlaufen hatte, für das Studium der Rechtswissenschaft. Ehe er sich zu demselben anschickte, unternahm er eine an Eindrücken reiche Reise nach Süddeutschland. Jean Paul zu Liebe, für den er lebenslang schwärmte und der sein Schaffen tief beeinflußte, wurde Bayreuth besucht. Auch in Nürnberg und Augsburg ward gerastet und in München die erwünschte Bekanntschaft Heinrich Heines gemacht; dann führte ihn sein Weg nach Leipzig, einem unwillkommenen Universitätsstudium entgegen.

Ob es Schumann mit der Aufnahme desselben jemals rechter Ernst war? Wer weiß es. Genug, es schien, als bäume sich der Genius in ihm auf gegen das dem guten Herzen abgerungene Versprechen. Und der achtzehnjährige Jüngling war zu lange der verzogene Liebling des Hauses gewesen, um sich leicht darein zu ergeben, dem höchsten

seiner Wünsche zu entsagen. Er folgte seinem Impuls, nach Künstlerart im Augenblick lebend und der Zukunft das Weitere anheimstellend. Mochte er sich wohl auch das studentische Leben in seiner Phantasie idealer ausgemalt haben, als er es in Wahrheit fand? Durch seine uns aus jener Zeit erhaltenen Briefe wenigstens geht mehr als ein Ausspruch der Enttäuschung. Die Juristerei dünkte ihm „eiskalt und trocken", und immer entschiedener gab sich seine Abneigung gegen dieselbe kund. Das politische Treiben der Burschenschafter widerte ihn an. Er zog sich in sich selbst zurück, mehr mit den Geistern seiner Träume als mit Menschen verkehrend und seinen Umgang nur auf wenige alte Freunde beschränkend, die er in Leipzig wiedergefunden hatte. Das heitere, neckische Wesen, das seine Kindheit kennzeichnete, war ohnehin längst einer träumerischen, melancholischen Weise gewichen, die ihm sein ganzes späteres Leben hindurch treu blieb. Sinnend und schweigsam, verschlossen und nach innen gekehrt sah man ihn selbst seinen Freunden gegenüber. Was man gemeinhin liebenswürdig nennt, das war er nicht. Reizbaren, empfindlichen Naturells, wies er alle Eindrücke von sich, die das Gleichgewicht seines Innern zu beunruhigen drohten, und nur dem Einfluß ihm zusagender Elemente verhielt er sich zugänglich. Die Geselligkeit fand ihn meist einsilbig, zerstreut, teilnahmlos. So reich es um sein Innenleben bestellt war, er zeigte der Welt eine stumme passive Außenseite, sich frühzeitig daran gewöhnend, die Tiefe und Fülle seines Gemüts mehr in Tönen als in Worten auszusprechen und die schriftliche Aussprache der mündlichen vorzuziehen. Erst der sich ihm darbietende musikalische Verkehr veranlaßte ein allmähliches Hervortreten aus seiner Abgeschiedenheit. Vornehmlich das Haus einer ihm von früher her bekannten kunstsinnigen Frau, der Gattin des berühmten Mediziners Carus, öffnete sich ihm gastlich und bot ihm willkommene

Gelegenheit, hervorragendere Persönlichkeiten, wie Marschner und Friedrich Wieck, kennen zu lernen.

Als Zeugnis der bedeutenden Lehrkraft des letzteren trat seine Tochter Clara, ein neunjähriges Mädchen, auf, deren schon damals erlangte Virtuosität Schumanns Aufmerksamkeit und den Wunsch erregte, einer gleichen Ausbildung teilhaftig zu werden. Auf seine Bitte nahm Wieck ihn als Schüler an. Was seiner durch Selbststudien gewonnenen Technik an künstlerischer Durchbildung mangelte, das empfing er nun durch den Unterricht des trefflichen Meisters, durch den er zuerst eine rationelle Methode des Klavierspiels kennen lernte. Dabei fehlte es nicht an erneuten Anläufen zum Produzieren. Hatte er es in Zwickau bereits zu Opern- und Ouvertürenanfängen gebracht, so entstanden nun die Kompositionen mehrerer Byronscher Gedichte, vierhändige Polonaisen, sowie ein Quartett für Pianoforte und Streichinstrumente, die er jedoch sämtlich unveröffentlicht ließ. Daneben machte er sich besonders mit Franz Schuberts Werken, wie mit denen Beethovens und Bachs vertraut und bildete sich, um Kammermusik zu treiben, einen musikalischen Freundeskreis. Das ganze musikreiche Leben Leipzigs, das in den berühmten Gewandhauskonzerten gipfelte, begünstigte seine Neigung. Die Jurisprudenz blieb dagegen vernachlässigt, während die Philosophie ihn anzog und zu eigenen Studien wie zu fleißigem Besuch der betreffenden Kollegien anregte. Nebenher beschäftigte ihn die eifrige Lektüre der neueren poetischen Literatur. Byron, Goethe, Heine, die Romantiker — Tieck und E. T. A. Hoffmann voran — waren seine Lieblinge. Ganz besonders tat Jean Paul es ihm an; er brachte ihn, seinen eigenen Worten zufolge, „oft dem Wahnsinn nahe". Die empfindsame, überschwengliche, durchaus unplastische Art des vergötterten Dichters weckte ein musikalisches Echo in seiner schon frühzeitig zur Gefühlsschwelgerei neigenden

Seele. Nicht nur daß er später bei Veröffentlichung seiner „Papillons" seine Freundin Frau Henriette Voigt auf die „Flegeljahre" als den Schlüssel zum eigentlichen Verständnis dieser seiner Phantasiegestalten hinweist, auch seine briefliche Ausdrucksweise verrät deutlich genug die Jean Paulsche Einwirkung. So lesen wir in einem Schreiben vom Jahre 1828: „Ach, eine Welt ohne Menschen, was wäre sie? ein unendlicher Friedhof, ein Totenschlaf ohne Träume, eine Natur ohne Blumen und ohne Frühling, ein toter Guckkasten ohne Figuren — und doch! — diese Welt mit Menschen, was ist sie? ein ungeheurer Gottesacker eingesunkener Träume, ein Garten mit Zypressen und Tränenweiden, ein stummer Guckkasten mit weinenden Figuren!" —

„Zur Fortsetzung seiner Studien" ging Schumann zu Ostern 1829 nach Heidelberg. Aber die Jurisprudenz kümmerte ihn in Wahrheit wenig. Er gab sich seiner Kunst und dem Genuß der schönen Natur hin. Während er Ausflüge zu Wagen in die herrliche Umgebung unternahm, versäumte er nicht, seine Fingerübungen auf einer stummen Klaviatur anzustellen. Im August führte ihn eine Reise nach Oberitalien. Seine Briefe im Verlauf derselben berichten von musikalischen Eindrücken. Die italienische Sprache ist ihm „eine ewige Musik", einem „lang ausgehaltenen A-moll-Akkord" vergleichbar. Was er schaut und erlebt, wird ihm eben unwillkürlich zu Musik. Vergeblich weist ihn das Vorbild seines Heidelberger Lehrers Thibaut darauf hin, daß man zugleich ein berühmter Rechtsgelehrter und ein ernsthafter Musiker sein könne. „Der Weg zur Wissenschaft," schreibt er an Wieck, „geht über Alpen und über recht eisige; der Weg zur Kunst hat seine Berge, aber es sind indische, voller Blumen, Hoffnungen und Träume"; ja er erklärt gerade heraus, daß er den ihm aufgedrungenen Beruf „nicht zu lieben, kaum zu achten"

vermöge. Dennoch zögert er, in Rücksicht auf das der Mutter gegebene Versprechen, sich von demselben völlig loszusagen. Aber ihn fesselt nur Musik. Oft spielt er am Morgen sieben Stunden lang. In dem Maß als seine Virtuosität sich vervollkommnet, wachsen auch seine improvisatorischen Leistungen. Erzählt doch einer seiner Studiengenossen, Töpken, später, daß er, so große Künstler er auch gehört, doch nie wieder gleich unvergeßliche musikalische Eindrücke empfangen habe. Roberts Ruf als Klavierspieler verbreitet sich demgemäß mehr und mehr; er läßt sich sogar bestimmen, im Konzert eines Musikvereins öffentlich aufzutreten. Der rauschende Beifall, den er bei dieser Gelegenheit erntet, bleibt jedoch der einzige Lorbeer, der ihm als Virtuos bestimmt ist, und der so verheißungsvolle Beginn seiner Pianistenlaufbahn bildet zugleich den Abschluß derselben.

Ein musikalisches Ereignis ruft ihn Ostern 1830 nach Frankfurt. Paganini, der wunderbarste Meister des Violinspiels, den die Welt bis dahin gesehen, tritt daselbst auf, und Schumann hört ihn. Es scheint, daß der gewaltige Eindruck, den er hiermit empfing, den letzten entscheidenden Anstoß gab zu seinem bald darauf kundgegebenen Entschlusse, sich ganz der Musik zu widmen. Er bat seine Mutter, die Entscheidung von Wieck abhängig zu machen. Und Wiecks Ausspruch lautete günstig: er stellte der Begabung seines ehemaligen Schülers das beste Zeugnis aus und erklärte sich gleichzeitig zur Übernahme von dessen Ausbildung bereit. Nun widerstrebte die Mutter nicht länger. Sie ließ es geschehen, daß ihr Sohn Heidelberg und dem juristischen Studium nunmehr den Rücken kehrte und in Leipzig, im Hause seines musikalischen Lehrers ein neues Leben begann, das ihm die Erfüllung seiner Wünsche bringen sollte — freilich in andrer Weise als er geglaubt.

Um sich für die Virtuosenlaufbahn vorzubereiten, hatte

Robert sich der Führung Friedrich Wiecks übergeben. In dem brennenden Verlangen, sich in möglichster Kürze größte Fingerfertigkeit anzueignen, befaßte er sich dabei im geheimen mit einem wunderlichen Experiment. Er ersann sich eine Vorrichtung, vermittelst welcher der vierte Finger emporgezogen und unbeweglich erhalten wurde, indes die andern Finger Übungen ausführten. Infolge Überspannung der Sehnen erlahmte jedoch der vierte Finger, so daß Schumann den Gebrauch desselben und zeitweise den der ganzen rechten Hand für das Klavierspiel verlor. Seinem Virtuosenberuf war damit für immer ein Ziel gesetzt. Er sah sich, wollte er an der Musik festhalten, auf den beschwerlichen Weg des Komponisten hingewiesen. Zum Glück war er im Besitz eines Vermögens, das, wenn auch keineswegs groß, ihn doch wenigstens vor dem Kampf mit gemeiner Not schützte. In Heinrich Dorn, dem damaligen Musikdirektor am Leipziger Theater und späteren Berliner Hofkapellmeister, wählte er sich seinen Kompositionslehrer, wenngleich er, ein Genie, wie er war, mehr nach seiner eignen Methode als nach der seines Meisters lernte.

Als Resultate seiner Studien gelangten im Jahre 1832 verschiedene Klavierkompositionen an die Öffentlichkeit. Unter ihnen zeigt sich schon op. 2, die „Papillons", als ein echtes Kind Schumannschen Geistes. Es sind kurze, in buntem Wechsel aneinandergereihte Tonsätze graziös-phantastischer Art, in denen sich dem Tieferblickenden mehr enthüllt, als sie dem Flüchtiggenießenden darbieten zu wollen scheinen. Schon hier — wie in den Abegg-Variationen op. 1, die er über den Namen eines schönen Mädchens schrieb, das auf einem Mannheimer Balle sein Interesse erweckte — gewahren wir die Schumann eigene Weise, in seinem Schaffen einen symbolischen Ausdruck zu finden für irgend ein poetisches oder wirkliches Erlebnis, das ihn

eben erfüllt. Aus der alten absolut-musikalischen Sphäre tritt er in eine poetisch-musikalische — eine Richtung, die für die gesamte romantische Schule charakteristisch ist. Er zieht die äußeren anregenden Objekte hinein in seine künstlerische Darstellung und regt so nicht allein den empfindenden, sondern auch den denkenden Menschen an; wie Liszt ihn ja als „den Tonsetzer dieser Epoche" bezeichnet, „der am meisten Musik denkt." Neu dem Gedanken wie dem Ausdruck nach stellen sich diese seine Klavierdichtungen dar. Eine „Fähigkeit, im kleinsten Raum ein unendliches Volumen auszudrücken, wie sie weder vor noch nach ihm vorgekommen ist", rühmt Louis Ehlert Schumann nach, der „die Kunst der musikalischen Diminutivpoesie erst geschaffen hat." Das Vermögen durch Töne zu charakterisieren und individualisieren war ihm von je so geläufig, daß er es, wie erwähnt, schon von Kindheit auf übte, und mit Vorliebe pflegte er in seinen Klavierkompositionen die musikalische Porträt- und Genremalerei. Es sei hier nur beispielsweise an die Porträtskizze Chopins im „Karneval", an die Mendelssohns Züge tragende „Erinnerung" im „Jugendalbum", an „Vogel als Prophet" in den „Waldszenen", an „Versteckens" oder „Gespenstermärchen" in den vierhändigen Klavierstücken erinnert. Dabei tummelt sich sein feiner Humor in voller Freiheit. Schumann gefällt sich als echter Romantiker in einer mystischen Symbolik, er gibt uns gerne Rätsel auf und verbirgt eher den mitzuteilenden Inhalt, als daß er ihn offenbarte. Zuweilen deutet er durch eine kurze Überschrift, einen Vers oder dergleichen die poetische Grundlage an, sich hiermit praktisch den Anhängern der „Programmusik" anschließend. Zu andern Malen überläßt er es uns selber, dem roten Faden auf die Spur zu kommen, der das Geheimnis lichtet. Bekenntnisse persönlichster Art, — „Ohrenbeichten" nannte sie

Gumprecht*) — vernehmen wir in seinen Klavierwerken, in denen sich seine reiche Innerlichkeit am ungefesseltsten äußert. Es sind „Gelegenheitsgedichte" im Goetheschen Sinne. Entsprang doch das Einzelwerk bei Schumann nach Liszts Worten**) „weniger aus dem Bedürfnis, den Gegenstand selbst zu formen und zu schildern, als um der Gelegenheit willen, die es ihm bot, seinen eigenen Gefühlen und Gedanken durch den behandelten Stoff Ausdruck zu verleihen," und gilt es doch somit, in ihnen mehr das Subjekt, als das Objekt, mehr den Schöpfer, als das Geschaffene zu suchen, welches letztere sich nicht wie im klassischen Kunstwerk von seinem Urheber vollkommen abgelöst hat, sondern in ihm seinen Kommentar findet.

Auch in seiner literarischen Tätigkeit kommt Schumanns Subjektivismus zum Ausdruck. Der originelle schriftstellerische Erstlingsversuch, mit dem er, durch Chopins Erscheinen in der musikalischen Welt veranlaßt, in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" 1831 debütierte, ist ein ebenso lebendiges Zeugnis dafür, als seine mehrjährige Wirksamkeit an der 1834 von ihm selbst begründeten und finanziell getragenen „Neuen Zeitschrift für Musik". Der Plan zu deren Herausgabe war im Winter 1833 bis 1834 bei den allabendlichen Zusammenkünften Schumanns mit einigen gleichgesinnten Freunden im „Kaffeebaum", einem Restaurationslokal, entstanden. Nur anfänglich von Wieck, Knorr und Schuncke in der Redaktion unterstützt, widmete Schumann zehn Jahre hindurch seine Kräfte der Zeitung, deren kunstförderlicher Einfluß in jenen Tagen musikalischer Lauheit und kritischer Oberflächlichkeit nicht hoch genug anzuschlagen ist. Es galt, wie er selber sagt, kein geringeres Ziel, als die „Poesie der Kunst wieder zu Ehren zu bringen", „die Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst";

*) Nord u. Süd, Febr. 1883. **) Ges. Schriften IV.

und der Weg, auf dem dies erreicht werden sollte, war: „anerkennungsvolles Hinweisen auf die älteren großen Meisterwerke, offener Kampf gegen die gehaltlosen, unkünstlerischen Erzeugnisse der Neuzeit und Aufmunterung junger strebsamer Talente."

Wohl nie vor Schumanns literarischem Auftreten ist die Aufgabe der Kritik so ideal aufgefaßt worden, als von ihm, der dieselbe also bezeichnet: „Törichten, Eingebildeten schlägt sie die Waffen aus der Hand, Willige schont, bildet sie; Mutigen tritt sie rüstig freundlich gegenüber; vor Starken senkt sie die Degenspitze und salutiert." Oder: „Wir gestehen, daß wir die für die höchste Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterläßt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt." In der Tat dürften sich außer den späteren Schriften Liszts, wenig kritische Arbeiten finden, die solcher Forderung gleichermaßen gerecht werden, als die seinen, die — freilich mehr Dichtungen als eigentliche Kritiken — sich durch die Fülle geistreicher Einfälle, die Anmut der Form, die Gewandtheit in Bild und Rede als kaum minder wertvolle Kunstwerke darstellen, als er sie uns in Tönen gab. Recht im Gegensatz zur trocken anatomischen Weise der früheren handwerksmäßigen Kritik, die nur das Technische des Tonwesens ins Auge faßt, erscheint Schumann als Hauptvertreter der bereits durch E. T. A. Hoffmann angebahnten phantastisch-poetischen Richtung, die den Wert einer Komposition zunächst nach ihrem dichterischen Gehalt, erst in zweiter Linie nach der Schulrichtigkeit ihrer Form bemißt. Dabei setzt uns der weitaussehende objektive Blick des im übrigen so subjektiven Künstlers in Staunen. Selbst für das der eignen Art fremdest Gegenüberstehende fehlt ihm nicht die liebevolle Erkenntnis — wie beispielsweise seine berühmte Beurteilung der Berliozschen „Episode de la vie d'un artiste" beweist — und gar selten nur (wie in seiner

„Hugenotten"-Kritik), gerät er in Übertreibungen und die gewohnte Gerechtigkeit kommt ihm abhanden. Jedenfalls gebührt Schumann das große Verdienst, die Literatur der Musik angenähert zu haben, indem er die musikalische Kritik zu einem literarischen Gegenstand umschuf. Auch durfte die „Neue Zeitschrift für Musik" sich alsbald rühmen, als ein die Kunstinteressen jener Zeit wesentlich beeinflussendes Organ, den Ruf einer Anzahl berühmter Namen teils begründet, teils befestigt zu haben. Nennen wir unter den letzteren nur Franz Schubert, Mendelssohn, Chopin, Franz, Gade, Henselt, Heller, Berlioz, Kirchner, Brahms, und bedenken wir, wie Schumann dabei auch für ein besseres Verständnis unserer größten Tonheroen: Bach und Beethoven, unablässig wirkte, so genügt dies, um die Bedeutung seiner schriftstellerischen Tätigkeit zu erkennen. Sein eigenes schöpferisches Wirken blieb übrigens innerhalb der Zeitschrift ganz außer Betracht. Nur als Rückhalt gegenüber den Verlegern, die, laut seinen Klagen, „nichts von ihm wissen wollten", erwies sie sich ihm selber nutzbringend. „Sie können glauben", schreibt er an Dorn, „daß, fürchteten die Verleger nicht den Redakteur, auch von mir die Welt nichts erfahren würde, vielleicht zum Besten der Welt." Schmerzlich genug entbehrte er die Aufmunterung, ohne die, wie er selbst sagt, „keine Kunst gedeiht", ob er selber sich auch nie genug tat und sich bewußt war, als Komponist „einen vielleicht von allen andern verschiedenen Weg zu gehen". Sein Streben aber blieb, „unbekümmert um Lob und Tadel", immer dasselbe hohe, reine, seine Tätigkeit immer die gleiche hingebende, dem Ideal zugewandte.

Solchergestalt als produzierender Künstler und wissenschaftlich gebildeter Kritiker eine zwiefache Wirksamkeit auf die Kunst seiner Zeit ausübend, wie sie unter seinen musikalischen Vorgängern ohne Beispiel war, bezeugte

Schumann die ihm innewohnende seltene Arbeitskraft. Nicht nur, daß nach dem schon Ende 1834 erfolgten Tode seines Freundes und Mitredakteurs Ludwig Schuncke und dem wohl damit in Verbindung stehenden Rücktritt Wiecks und Knorrs von der Redaktion, er als alleiniger Herausgeber und Träger der Zeitschrift übrig blieb: er wußte, trotz aller literarischer Fesseln, noch Muße für sein musikalisches Schaffen zu gewinnen, das ihm begreiflicherweise als die „höhere Bestimmung erschien, die er in diesem Leben zu erfüllen habe."*) Und auch in seinem tonschöpferischen Gestalten begegnen wir dem Dichter, wo wir oft nur dem Musiker zu begegnen meinen. Beide verknüpfen sich in ihm zu so engem Bündnis, daß wir oft kaum wissen, ob der dichterische oder der rein musikalische Gehalt der bedeutsamere sei. Namentlich in seiner ersten, der für ihn charakteristischsten Schaffensperiode — etwa bis zur B-dur-Symphonie op. 38 — überwiegt die poetische Intention; die Fülle und Tiefe der Ideen strebt über die alten Formen hinaus zu neuen Bildungen. Ganz und gar in die Wundertiefen des romantischen Inhalts versenkt, die zu ergründen er vor andern berufen war, verliert er selber zuweilen die Gewalt, die Gestalten, die er emporrief, in fest umrissene Formen zu bannen, in klar erkennbare Gruppen zu sondern. Das „Klavier", schreibt er damals, „möchte ich oft zerdrücken und es wird mir zu eng in meinen Gedanken." Ausschließlicher als seine Vorgänger Weber, Schubert und Mendelssohn, die Vermittler zwischen Klassizität und Romantik, steht Schumann, dessen gesamtes Denken und Empfinden schon von früh an durch die Romantik gefangen genommen war, auf dem Boden der jüngeren Richtung. Mochte er immerhin in seinen

*) Siehe Jansen, Die Davidsbündler. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1883.

späteren umfangreichen Instrumentalwerken, durch Mendelssohns Vorbild geblendet, zu den klassischen, den von Beethoven erweiterten Formen zurückgreifen, der in ihnen niedergelegte Gefühlsinhalt bleibt auch hier ein romantischer, wie Liszt es ja als den „geheimen Gedanken Schumanns" bezeichnet, „die klassischen Formen mit Romantik zu durchdringen". Indem er sie mit Geist von seinem Geist erfüllt, gelingt es ihm — wie in den Symphonien in B-dur und D-moll — selbst innerhalb vollkommen ausgestalteter Kunstgattungen Originelles zu geben, ob auch nicht so völlig Neues und berückend Eigentümliches als in seinen Klavierwerken, darin er sich selbst seine Form und seinen Stil schuf.

Durchaus romantischer Natur ist die Idee der „Davidsbündlerschaft", die sich nicht nur, nach Schumanns Worten „wie ein roter Faden durch die Zeitschrift hinzieht, ‚Wahrheit und Dichtung' in humoristischer Weise verbindend", sondern auch mehrfach in seine Tonwerke — „die Davidsbündlertänze" op. 6, den „Karneval" op. 9 — hereinklingt. Wir haben uns unter derselben einen Bund zu denken, der „nur im Kopf seines Stifters existierte" und dessen gegensätzliche Künstlercharaktere: Florestan und Eusebius (Schumann), Raro (Wieck), Chiara (Clara Wieck), Jonathan (L. Schuncke), Serpentinus (Carl Banck), Gottschalk Wedel (Anton von Zuccalmaglio) usw., ihm, als Spiegelbilder einzelner Persönlichkeiten des damaligen Leipziger Musikkreises, dazu dienten, verschiedene Kunstanschauungen und eine reiche Mannigfaltigkeit der Stimmungen zur Aussprache zu bringen. Ziel und Aufgabe des phantastischen Bundes war die Bekämpfung des musikalischen Philistertums; daher David, der alte Sängerheld und siegreiche Philisterfeind, zum Schutzpatron desselben erkoren ward. Schumann selbst, der auch einen Roman „Die Davidsbündler" plante, liebte es, sich hinter den Pseudonymen

Florestan und Eusebius zu verbergen, in denen er seine Doppelnatur (und zwar in Florestan die feurige, leidenschaftliche, in Eusebius dagegen die weiche, träumerische Seite seines Gemüts) personifizierte. Sie sind auch als Autoren auf dem Titel der Klaviersonate in Fis-moll op. 11 genannt, die Liszt als das bedeutendste Werk dieser Gattung seit Beethoven bezeichnet hat. Schumanns ganze Eigentümlichkeit zeigt sich in ihr enthüllt. Schwärmerisch-melancholisch, leidenschaftlich, humoristisch, grüblerisch und dabei kräftig, energisch zugleich, zieht sie uns in ihre Zauberkreise, samt den „Phantasiestücken" op. 12, den „symphonischen Etüden" op. 13, dem „Konzert ohne Orchester" op. 14, den „Kinderszenen" op. 15, der „Kreisleriana" op. 16, der Liszt gewidmeten wunderbaren „Phantasie" op. 17, der „Humoreske" op. 20, den „Novelletten" op. 21, der G-moll-Sonate op. 22, den „Nachtstücken" op. 23, dem „Faschingsschwank" op. 26, den „Romanzen" op. 28 zu den genialsten Klavierdichtungen zählend, die wir überhaupt besitzen. Sie ist Clara Wieck gewidmet, seiner Freundin und Kunstgenossin, die schon als Kind das lebhafteste Interesse in ihm erweckt hatte. Die freundschaftlich-künstlerische Teilnahme, die er während eines jahrelangen nahen Verkehrs für sie empfunden und die sich stets in warmer Anerkennung ihres Genius geäußert hatte, verwandelte sich inzwischen in eine tiefe Herzensneigung, als das Mädchen zur Jungfrau erblüht war. Eine reiche Fülle herrlichster Tonpoesien entlockte die Liebe der Künstlerbrust. „Das Konzert, die Sonate, die Davidsbündlertänze, die Kreisleriana und die Novelletten hat sie beinahe allein veranlaßt," schreibt er an einen Freund. Aber es waren nicht zarte Blüten, von Glück und Sonnenschein gezeitigt — unter bitterem, schmerzlichen Kampf vielmehr, unter Kummer und Herzeleid waren sie geboren. Friedrich Wieck verweigerte seine Einwilligung zur Ver-

bindung seiner Tochter mit Schumann, da dieser, wie er meinte, ihr noch keine gesicherte Lebensstellung bieten könne und er selbst zuvor noch weiter für die Zukunft und den Ruhm Claras sorgen wollte. Erst nach jahrelangem Hoffen und Harren sollten die beiden ans Ziel gelangen. In die Kämpfe, die sie zu bestehen hatten, wie überhaupt in ihr Leben, gewährt das reichhaltige, viele Briefe und Tagebuchblätter mitteilende Werk Berthold Litzmanns: „Clara Schumann“*) klaren Einblick. Schumanns Plan, behufs schnelleren Erreichens ihrer Wünsche mit seiner Zeitschrift nach Wien überzusiedeln, stellte sich während seines halbjährigen Probeaufenthaltes daselbst vom Oktober 1838 bis April 1839 als unvorteilhaft heraus. Er sah davon ab, obgleich es eine wirkliche Musikzeitung zu jener Zeit in dem musikalischen Wien nicht gab. „Er passe nicht unter diese Menschen,“ schreibt er schon bald nach seiner Ankunft im Oktober 1838 an Zuccalmaglio, und in der Tat kam und ging der geniale Mann, fast ohne von den Wienern beachtet zu werden. Auch an eine Umsiedlung nach England dachte er vorübergehend, doch hatten sich mittlerweile seine Verhältnisse derart gestaltet, daß er sich auch in Leipzig ohne Bedenken einen häuslichen Herd bauen konnte. Freilich sah er sich genötigt, um Wiecks dauernden Widerstand zu besiegen, den Beistand der Gerichte anzurufen. Sie erklärten Wiecks Einspruch für unbegründet. Um gegenüber den Auszeichnungen, die seine Braut von verschiedenen Höfen trug, auch seinerseits einen Titel in die Wagschale werfen zu können, bewarb sich Schumann bei der Universität Jena um die philosophische Doktorwürde. Sie wurde ihm bereitwilligst, auf Grund seiner ruhmreichen Tätigkeit als schaffender Künstler sowie als Kritiker und Ästhetiker, im Februar 1840 erteilt.

*) 3 Bde. Breitkopf & Härtel, 1902/8. 4., 3. u. 2. Aufl. Siehe auch Marie Wieck „Aus d. Kreise Wieck-Schumann“. Dresden, Pierson. 1912.

Am 12. September desselben Jahres endlich durften Robert Schumann und Clara Wieck in der Kirche zu Schönefeld bei Leipzig ihre Hände ineinanderlegen zum Bunde fürs Leben. Es war ein stilles häusliches Glück, das er sich gründete, ein ganz seinem Beruf geweihtes, nur von zeitweiligen Kunst- und Erholungsreisen unterbrochenes Leben, noch beschaulicher und zurückgezogener als dasjenige, dem er sich vordem hingegeben hatte. Aber dies stille friedliche Glück schien eine fruchtbare Atmosphäre für sein Schaffen, denn Blüten und Knospen reich an Zahl förderte es ans Licht. Man hat dies erste Jahr seiner Ehe Schumanns „Liederjahr" genannt und mit Recht: es waren ja eben nur lyrische Ergüsse, die dem Herzen entsprangen, das seine junge Seligkeit in die Welt hinaussang und das sich in einer Fülle von weit über hundert Liedern binnen Jahresfrist kaum genug tun konnte. Wer kennte sie nicht, jene Schätze, die der Sänger uns in ihnen geschenkt, und die erklingen werden, so lange es deutsche Zungen und deutsche Herzen gibt? Er hat es verstanden, mit seinem dichterischen Sinn die köstlichsten Perlen auszulesen, die unsere Lyrik hervorgebracht. Goethe und Rückert, Heine und Chamisso, Eichendorff und Kerner, Geibel und Lenau, Hebbel und wie sie alle heißen, haben ihm ihre Gaben dargeboten, und er hat ihnen seinen lebendigen Odem eingehaucht und mit der musikalischen Wiedergeburt unsterbliches Leben verliehen. Gedenken wir nur der Rückertschen „Widmung" op. 25, des „Nußbaums", der „Mondnacht", der „Frühlingsnacht", wie des ganzen Eichendorffschen „Liederkreises" op. 39, der Justinus Kernerschen Lieder op. 35, der berühmten Zyklen „Frauenliebe- und Leben" op. 42 und „Dichterliebe" op. 48, oder der späteren Gesänge „Meine Rose" op. 90, „Dein Angesicht" op. 127, sowie der zweistimmigen Lieder op. 43 usw., so bezeichnen wir mit das Herrlichste, was wir in dieser Art überhaupt unser Eigentum nennen

Schumann selbst sagt einmal: „Ich getraue mir nicht, mehr versprechen zu können, als ich gerade im Lied geleistet, und bin auch zufrieden damit.“ Das romantische Kunstlied erreicht mit ihm seine Höhe. Als Liederkomponisten gebührt ihm im Verein mit Franz Schubert die oberste Stelle. In unmittelbarer Nachbarschaft des Wiener Meistersängers hat er seinen Platz. Er ist der Charakteristischere, Pathetischere. Der Größere bleibt wohl Schubert, der, aus einem reicheren Urvermögen schaffend, mit geringeren Mitteln prägnanter im Ausdruck ist. Auf dem von Schubert Überkommenen fußt Schumann; aber er führt es nach einer selbständigen Richtung hin weiter. Sein dichterisches Naturell läßt ihn dem Liede nicht wie jenen von der rein musikalischen, sondern vielmehr von der poetischen Seite beikommen. Die poetische Stimmung rückt er in den Vordergrund und bildet demgemäß das deklamatorische Element mit Vorliebe aus. Vermittelst einer sorgfältigen Auswahl der Texte — die ihm seine Zeit in ungleich reicherer Fülle darbot, als sie einst Schubert zur Verfügung stand — und einer auch den Einzelmomenten des Gedichts gerecht werdenden Feinheit der Charakteristik weiß er eine gesteigerte Einheit zwischen Ton- und Dichtwerk zu erzielen. Das Klavier hebt er aus seiner bisherigen nebensächlichen, dem Gesang gänzlich untergeordneten Rolle zur Gleichberechtigung mit diesem empor. Ihm überträgt er die seelenmalerische Deutung des Textes und macht es zur eigentlichen Trägerin des Ganzen, so daß der Musikhistoriker Brendel Schumanns Lieder Musikstücke für Klavier und Gesang nannte. Eine vor ihm ungeahnte Bedeutung weiß er dem Nachspiel zu geben, das er ganz eigen dichterisch behandelt. Man vergegenwärtige sich z. B. den Schluß von „Frauenliebe und -Leben“, wo er das erste Liebesbegegnen noch einmal in der Erinnerung zurückruft; oder das Ende von „Stille Tränen“, das trotz aller Wehmut doch in einem leisen Troste ausklingt.

Die Aufgaben, die er dem Klavierspieler stellt, sind schwierigerer Art als man sie vor ihm kannte. Seine Technik ist überhaupt keineswegs leicht und handlich, und an „Häkelperioden", wie er sie bei Chopin bemängelt, fehlt es auch seiner eigenen Schreibweise nicht, wie sie ja ohnehin — wir erinnern nur an die weitgriffigen Akkorde, die gewagten Sprünge, das verschwimmende Helldunkel des Kolorits, die ungewöhnlichen Begleitungsfiguren — eine leise Wahlverwandtschaft mit diesem seinem Lieblinge offenbart. So spricht auch Bülow von den „unendlich interessanten und schönen Labyrinthen" Schumanns. Charakteristisch für diesen ist beiläufig die häufige Verwendung von Synkopen, die seinen Rhythmen etwas seltsam Kurzatmiges, verhalten Leidenschaftliches, ja Fieberhaftes gibt; desgleichen die Vermischung gerader und ungerader Bewegungen. Seine Rhythmik ist originell und interessant, wenn sie in seinen schwächeren Werken auch von einer gewissen Monotonie nicht frei ist. Trivial wird er nie. Seine Harmonik ist pikant. Er scheut keine Härten, wo sie am Platze sind. Die Genoveva-Ouvertüre z. B. beginnt er mit einem frei anschlagenden kleinen Nonenakkord, und das Larghetto der B-dur-Symphonie schließt er mit einer Harmoniefolge, die Wagner zum Verfasser haben könnte. Die Rücksicht auf sinnlichen Reiz gilt ihm wenig, und wenn seine Melodik an schmeichelndem Wohllaut und frischer Sinnlichkeit hinter der des von ihm so hoch gehaltenen Schubert zurücksteht, so wohnt ihr dafür ein geistigeres Wesen inne.

Sind nun Bach und Beethoven, Schubert und Chopin als diejenigen zu bezeichnen, denen sich Schumanns Genius am verehrungsvollsten zuneigte und somit auch auf seine eigene Entwicklung tieferen Einfluß gestattete, ohne daß sich dieser etwa in Anklängen kund gäbe, denen wir bei ihm fast nirgend begegnen, so dürfen wir auch Mendelssohn

zu nennen nicht vergessen. In dessen Bann geriet er zum Schaden seiner eignen Originalität mehr und mehr, denn er wohl vorzugsweise veranlaßte ihn, statt der bisher so glücklich verfolgten eigenen Bahnen, klassische, ihm, dem Romantiker, ferner liegende einzuschlagen. Hatte er sich, wie er überhaupt vom Klavier aus den Weg zum Komponisten genommen und lange Zeit hindurch einzig am Klavier zu komponieren pflegte, während der ersten Epoche seines Schaffens (bis 1840) fast lediglich auf Pianoforte- und sodann auf Gesangkompositionen beschränkt — seine ersten 23 opera umfassen ausschließlich Klaviermusik, die nächsten bis op. 37 vorwiegend Lieder — so wandte er sich nun den großen Formen der Instrumentalmusik zu. Als das erste Ergebnis dieser neuen Phase erschien die B-dur-Symphonie op. 38, die durch Böttgers Gedicht: „Du Geist der Wolke" angeregt wurde. „Frühlings-Symphonie" wollte Schumann sie ursprünglich nennen und den ersten Satz als „Frühlings Erwachen", den letzten als „Frühlings Abschied" bezeichnen. Sie ist die lichtvollste seiner symphonischen Arbeiten, und Louis Ehlert meint, sie habe etwas so Hochzeitliches, Freudiges, als feiere Schumann darin seine symphonischen Flitterwochen. Am 31. März 1841 erlebte sie, von Mendelssohn geleitet, der Leipzig seit 1835 angehörte, im Gewandhaus ihre erste, sehr beifällig aufgenommene Aufführung. Ihr folgte noch im selben Jahre die am 6. Dezember als „zweite Symphonie" erstmalig gehörte D-moll-Symphonie in einem Satze, die zuerst „symphonistische Phantasie" heißen sollte, aber erst 1851 die Gestalt empfing, in der sie als „vierte Symphonie" op. 120 veröffentlicht wurde. Ihrer älteren Schwester musikalisch an Wert nicht nachstehend, bringt sie mit ihrer thematischen Einheit auch formell Neues und Interessantes. Poetische Bilder schwebten ihrem Urheber wohl auch bei ihr vor. Noch ein drittes symphonisches Werk: die unter

dem Titel „Ouvertüre, Scherzo und Finale“ (op. 52) bekannt gewordene reizvolle Sinfonietta, fällt in das Jahr 1841. Das folgende gehörte der Kammermusik. Es sah die herrlichen drei Streichquartette op. 41, das mit Recht vielgeliebte Quintett op. 44, das Klavierquartett op. 47, die Phantasiestücke op. 88 entstehen.

Anderer Natur waren die Arbeiten Schumanns, die im Jahr 1843 reisten. Sie bestanden, außer in den feinen Variationen für zwei Klaviere op. 46, die Mendelssohn mit Clara Schumann im August 1843 zuerst öffentlich zu Gehör brachte — ihnen waren ursprünglich noch zwei Violoncelle und Horn beigegeben —, in seiner ersten großen Vokalkomposition und einer seiner edelsten Schöpfungen überhaupt: „Paradies und Peri“. Mit ihr ergriff er als Erster nach Haydns „Jahreszeiten“ vom weltlichen Oratorium Besitz. Das zu Grunde gelegte Gedicht aus der „Lalla Rookh“ des englischen Dichters Thomas Moore bearbeitete er selbst für die Komposition. Diese kam am 4. Dezember 1843 in Leipzig (mit Frau Livia Frege als Peri) zur ersten Aufführung und mußte schon am 11. wiederholt werden. An Reichtum melodischer Kraft und poetischem Reiz wird sie von keinem andern Werke Schumanns übertroffen. Nur macht sich eine unleugbare Einförmigkeit dadurch fühlbar, daß der der Objektivität ermangelnde Tonschöpfer das Ganze aus der Empfindung der Hauptgestalt heraus behandelt. Heute verhält sich unsre an grellere Wirkungen gewöhnte Zeit der zarten Romantik Schumanns gegenüber kühler, und so hat auch diese vornehme Schöpfung Einbuße erlitten an der einst genossenen Gunst.

Des Meisters äußeres Leben ging mittlerweile seinen gewohnten stillen Gang. Sein Verkehr beschränkte sich auf wenige Freunde und namhafte Kunstgenossen. Im übrigen bildete seine Gattin, die in treuer, aufopfernder Fürsorge

bemüht war, dem reizbaren Mann alles Störende, Unliebsame fernzuhalten, die liebevolle Vermittlerin zwischen ihm und dem praktischen Leben, wie sie auch als ausführende Künstlerin die berufenste Interpretin seiner für sie gedachten und empfundenen Schöpfungen blieb. Als im April 1843 das Leipziger Konservatorium unter Felix Mendelssohns Leitung eröffnet wurde, ließ, gemeinsam mit mehreren anderen hervorragenden künstlerischen Persönlichkeiten, auch Robert Schumann sich zur Mitwirkung an demselben bereit finden. Die ihm zuerteilten Lehrfächer waren: Klavier- und Partiturspiel, sowie Kompositionsübungen. Ein sehr tätiges Interesse vermochte er freilich dem neuen Amt nicht abzugewinnen. Sein Naturell war zu abgeschlossen und unmitteilsam, es entbehrte der Fähigkeit, sich leicht verständlich zu machen. Dennoch erhielt er bis zu seiner Übersiedlung nach Dresden seine Beziehungen zur Musikschule, als deren stolzester Schmuck er neben Mendelssohn diente, aufrecht. Eine längere Unterbrechung seiner Tätigkeit gestattete er sich nur, indem er mit seiner Frau im Januar 1844 eine größere Kunstreise nach Rußland unternahm, zu der er sich zwar schwer genug entschloß, von der sie aber reich an Triumphen im Juni zurückkehrten. Bald darauf erfolgte sein Rücktritt von der Leitung der musikalischen Zeitschrift, wenige Monate später, mit Beginn des Winters sodann sein Umzug nach Dresden, nachdem er mit seiner Gattin in einer musikalischen Matinee am 8. Dezember öffentlich von Leipzig Abschied genommen hatte.

„Um der Musik ganz als Künstler zu leben," hatte Schumann Leipzig mit Dresden vertauscht. Doch war er während des ersten Jahres dort zu leidend, als daß es nicht zunächst der Wiederherstellung seiner Gesundheit dringend bedurft hätte. Ein Zustand äußerster Nervenerregtheit, wie er schon einmal vor Jahren (im Oktober 1833)

seine Leipziger Freunde in Schreck und Besorgnis versetzt hatte, trat, während er mit Komposition des „Faust"-Epilogs beschäftigt war, mit gesteigerter Heftigkeit auf und erfüllte seine Familie mit ernster Sorge. Derselbe äußerte sich insbesondere durch Arbeitsunfähigkeit, Mattigkeit, Gehörstäuschungen und qualvolle Beängstigungen, die eine seltsame Todesfurcht im Gefolge hatten. Vor hohen Wohnungen und Bergen, vor metallenen Werkzeugen, Vergiftung empfand er eine peinvolle Angst. Der Anblick des Sonnensteins z. B., einer Irrenanstalt bei Pirna an der Elbe, dünkte ihm unerträglich, den Umgang mit Menschen aber mied er sorgfältiger denn je. Eine „Virtuosität im Festhalten unglücklicher Ideen" war ihm ohnehin eigen, und düstere Ahnungen bemächtigten sich seiner. Der Arzt suchte die Veranlassung der Krankheit in geistiger Überanstrengung und verordnete eine veränderte, ihn zerstreuende Beschäftigung und kalte Sturzbäder. Durch den Gebrauch derselben hob sich der Zustand des Kranken tatsächlich so weit, daß er seine gewohnte Tätigkeit wieder aufnehmen konnte; doch blieb seine Gesundheit von dieser Zeit an schwankend. Nachdem sie sich wiederum besserte, ward er zugänglicher und pflog namentlich mit der Witwe C. M. von Webers, mit seinem Kunstgenossen Ferdinand Hiller, den Dichtern Auerbach und Reinick und den Malern Bendemann und Hübner freundschaftlichen Umgang. Mit Richard Wagner, so sehr ihn dessen „Tannhäuser" interessierte, ließ die Verschiedenheit ihrer Naturen es nur zu vorübergehender Berührung kommen. Hatte doch auch Schumanns Schweigsamkeit zu dieser Zeit schon derart zugenommen, daß, laut Moscheles, ein Gespräch mit ihm fast nicht mehr zu führen war.

Fragen wir nach den künstlerischen Ergebnissen der nächstfolgenden Jahre, so erscheinen diese, zufolge des wechselnden Befindens des Künstlers, in quantitativer Beziehung weniger

reichhaltig. Kompliziertere kontrapunktische Formen zogen ihn jetzt vorzugsweise an. Ein vortrefflicher Kontrapunktiker wie er war, von Haus aus zum polyphonen Stil neigend, stellte er in den „Studien" und „Skizzen für Pedalflügel" op. 56 und 58, den „Sechs Fugen" über BACH op. 60, den „Vier Fugen" op. 72 Werke hin, die in ihrer Art für die Klaviermusik dieser Zeit kaum minder neu waren als seine Klavierkompositionen freien Stils. Als Schöpfungen von hoher Bedeutung sind ferner zu bezeichnen: das Klavierkonzert op. 54, eins der poesievollsten, die wir besitzen, — der erste Satz war vier Jahre früher geschrieben und zunächst als selbständiges Ganzes unter dem Namen „Phantasie" gedacht — zwei Klaviertrios op. 63 und 80, und die C-dur-Symphonie op. 61. An Pathos und Leidenschaft überragt letztere die beiden früher geschriebenen, steht ihnen aber an Frische der Gestaltungskraft nach.

Hauptsächlich die Rücksicht auf den Gesundheitszustand ihres Gatten wohl bestimmte Clara Schumann, gegen Ende des leidenvollen Jahres 1846 in seiner Begleitung eine Kunstreise nach Wien anzutreten. Die außerordentlichen Erfolge, die sie daselbst errang, traten in seltsamen Gegensatz zu der Teilnahmlosigkeit, mit der die musikliebende Kaiserstadt an den Kompositionen ihres Mannes, der B-dur-Symphonie und dem A-moll-Konzert, die sie am Neujahrstag 1847 hörte, vorüberging. „Sind Sie auch musikalisch?" fragte ein hoher Herr in jenen Tagen den Gatten der Virtuosin, der er soeben seine Bewunderung ausgesprochen hatte. Was Wien versäumte, suchte Prag wieder gut zu machen, das dem Künstlerpaar auf der Durchreise die wärmste Aufnahme bereitete, wogegen Berlin für „Paradies und Peri" — als Schumann dasselbe nach der Wiener Reise dort persönlich leitete — geringes Entgegenkommen zeigte.

Seit Jahren schon hatte sich Meister Robert mit Opern-

gedanken getragen. Mehr denn zwanzig Stoffe verschiedenster Art (darunter Faust, Nibelungen, Wartburgkrieg, Janko, Sakontala) hatte er sich nach und nach vermerkt und wieder verworfen. Endlich kam er zu einem Entschluß: die Jahre 1847 und 1848 zeitigten sein Opern-Unikum „Genoveva". Es hat innerhalb des ersten Vierteljahrhunderts nur wenig Aufführungen erlebt: die Leipziger und die Weimarer Bühne nur, die eine 1850 unter Schumanns, die andre 1855 unter Liszts Leitung, sahen es erscheinen, eine kurze Zeitlang wiederkehren und verschwinden. Ganz vorübergehend tauchte es dann 1859 und 60 noch einmal auf. Erst von 1873 an ward es in München, Wien, Wiesbaden, Hannover, Karlsruhe, Mannheim, Leipzig, Berlin, Hamburg, Köln, Dresden u. a. O. wieder lebendig; doch ohne sich, trotz seiner edlen reizvollen Musik, irgendwo dauernd auf dem Repertoire zu erhalten. Denn wenn der Komponist selbst auch meinte, daß in seiner „Genoveva" „kein Takt zu finden sei, der nicht durch und durch dramatisch wäre", so sind wir heute doch längst darüber einig, daß ihr nichtsdestoweniger alles Bühnenblut mangelt. So fein der große Lyriker Schumann innerhalb des Liedes zu charakterisieren versteht, so sehr gebricht ihm die Gabe, dramatische Persönlichkeiten objektiv zu schauen und zu gestalten. Der Sinn für Kontraste und Wirkungen, wie sie die Bühne fordert, geht dem sensitiven, ganz in sich gekehrten Künstler ab. So sind die Höhepunkte der Oper — begreiflich bei der lyrischen, subjektiven Natur des Tondichters — die lyrischen Momente, wie die Ouvertüre, das Gebet der Genoveva, das Duett zwischen ihr und Golo im zweiten Akt. Bedenklich zumal schwächt sich der vierte Akt mit seinem konventionellen Opernschluß, trotz der poetischen Szene am Kreuz, nach dem Vorausgegangenen ab. Freilich ist der aus Tiecks und Hebbels gleichnamigen Dichtungen zusammengestellte Text, in dessen Autorschaft

sich Reinick und Schumann teilen, ein wenig glückliches Produkt. Gänzlich umgangen ist — ebenso wie in der „Peri" und Schumanns andern großen Gesangswerken — der eigentliche Träger der Handlung in der Oper: das Rezitativ, das sich nach Ansicht des Komponisten „durchaus überlebt" hat. Eine Auflösung der alten geschlossenen Form der Arie usw. ist angestrebt und eine Verschmelzung der Melodie dieser aufgelösten Arienform mit dem Rezitativ angebahnt, die auf den Weg zu Wagners Sprachmelodie hindeutet. Das Ganze ist ein interessanter Versuch, mit der alten Opernschablone zu brechen, freilich ein Versuch, dem die Konsequenz der Methode und der Preis des Gelingens fehlt.

Ein anderes, tief bedeutungsvolles Werk noch, das, obwohl zunächst nicht für die Bühne gedacht, dieselbe doch zuweilen überschreitet, auch wenn es im Konzertsaal seine eigentliche Heimat hat, gewann zu jener Zeit (1848 und 49) Leben: die Musik zu Byrons „Manfred", deren erste szenische Aufführung Liszt am 13. Juni 1852 in Weimar veranstaltete. Sie setzt sich aus Ouvertüre, Melodramen und Gesängen zusammen. Schumann selbst sagt, er habe sich noch nie einer Komposition mit so viel Liebe und Aufwand von Kraft hingegeben, wie dieser einen, mit deren Dichter ihn Wahlverwandtschaft verband. Gewiß ist sie mit ihrer düsteren Poesie und meisterlichen Charakteristik, ihrem tragischen Schwunge und ihrer ins Herz treffenden Empfindungsgewalt das grandioseste, in seiner Totalität vollkommenste Vermächtnis, das er uns hinterlassen. Es ist ein ergreifendes Seelengemälde seiner selbst, von dem wir fühlen, daß es mit des Künstlers Herzblut geschrieben ward. „Ich denke, meine Musik hat nichts vom Handwerk an sich und kostet dem Herzen mehr als man ahnen mag." Wer denkt beim „Manfred" nicht an die Worte Schumanns, die man als Motto über seine Werke setzen könnte?

Auch das Adventlied für Solo, Chor und Orchester op. 71 entstammt, gleich einigen kleineren Gesang- und Klavierkompositionen, dieser Periode, unter ihnen namentlich das für seine Kinder geschriebene „Jugendalbum" op. 68, das im Verein mit den „Kinderszenen" seinem Autor die Herzen der Jugend erschlossen hat. Und nicht nur die Herzen der kleinen, sondern auch der großen Kinder; denn wer möchte sich des Reizes erwehren, den diese liebenswürdigen Tonbilder auf uns üben?

Das Jahr 1848 sollte durch Gründung des „Dresdner Chorgesangvereins", zu dessen Leitung Schumann berufen ward (die Direktion der „Liedertafel" hatte er schon 1847 übernommen), einige Abwechselung in sein zurückgezogenes Leben bringen. Der Verkehr mit den jungen Elementen tat ihm wohl, die veränderte Tätigkeit belebte ihn und gab ihm willkommene Anregung zu den im Laufe des nächstfolgenden Jahres entstandenen Chorwerken. Er selbst bezeichnete das Jahr 1849 als sein „fruchtbarstes Jahr". Die „Waldszenen" op. 82, die vierhändigen Klavierstücke op. 85, das „spanische Liederspiel" op. 74, das Konzertstück für Pianoforte und Orchester op. 92, das „Neujahrslied" und vieles andere ward innerhalb desselben geschaffen. Vorzugsweise entzündete sich seine Begeisterung an Goethe. Die „Lieder und Gesänge", wie „das Requiem für Mignon" aus Wilhelm Meister op. 98, desgleichen die „Szenen aus Faust", an denen er von 1844 bis 50 arbeitete (die Ouvertüre schrieb er erst 1853 in Düsseldorf), beschäftigten ihn zu dieser Zeit. Zumal der zuerst geschriebene dritte Teil des „Faust", der weitaus reichste des Ganzen, wo die Dichtung den Boden der Realität verläßt und die mystisch-ekstatische Weise des Dichters eine verwandte Seite in Schumanns künstlerischem Naturell berührt, gehört zu den unvergänglichsten Eingebungen seines Genius. Mit ihm ward Goethes 100jähriger Geburtstag gleichzeitig in Dresden, Leipzig und Weimar gefeiert.

Der Frühling des kommenden Jahres sah Robert und Clara wieder einmal auf Reisen. In Leipzig, Bremen und Hamburg wurden sie, wie Clara schreibt, „auf Händen getragen". An ersterem Orte leitete er sodann am 25. Juni 1850 die erste Aufführung seiner Oper „Genoveva". Ihr kühler Empfang enttäuschte und verstimmte ihn tief. Noch im Spätsommer erfuhr sein Leben eine entscheidende Wendung: er verließ Dresden und trat als Nachfolger Hillers die Stelle eines städtischen Musikdirektors in Düsseldorf an. Nicht leicht hatte er sich zur Annahme derselben entschlossen. Die Hoffnung, mit dem Amt eines zweiten Kapellmeisters am Dresdner Hoftheater betraut zu werden, die sich ebenso vereitelte als die frühere Aussicht einer Berufung als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte, verzögerte seine Entscheidung. Zuletzt noch schreckte ihn ein Bedenken seltsamer Art: die gefürchtete Existenz einer Irrenanstalt in der Nähe Düsseldorfs. Doch verstand es sein Freund Hiller, seine Besorgnisse zum Schweigen zu bringen, und so fand schließlich am 2. September 1850 die Übersiedelung statt.

Mit Jubel wurde das berühmte Künstlerpaar in der neuen Heimat empfangen. Eine Festfeier ward zu seiner Begrüßung veranstaltet, und der Meister, als er am 24. Oktober sein Amt offiziell antrat, mit Aufmerksamkeiten und Ehren überschüttet. Man war stolz auf seinen Besitz und bemühte sich, dies auf jede Weise an den Tag zu legen; aber er selber auch fühlte sich zufrieden und behaglich in dem neuen Wirkungskreise. Nur von kurzer Dauer sollte jedoch diese allseitige Zufriedenheit sein. In Schumanns passivem, unmitteilsamen Naturell lag weder die Befähigung zum Dirigenten noch zum Lehrer; sogar die dazu nötige physische Kraft und Ausdauer gingen ihm ab, und selbstverständlich konnte dieser Mangel nicht lange ein Geheimnis bleiben in den betreffenden Kreisen. Eine sich steigernde

allgemeine Mißstimmung machte sich gleichzeitig mit der überhandnehmenden Krankheit des Künstlers fühlbar, und endlich, im Herbst 1853, nachdem er zu Pfingsten noch das niederrheinische Musikfest teilweise geleitet hatte, war ihm der Schmerz beschieden, sich seines Amtes enthoben und einen anderen an seine Stelle gesetzt zu sehen.

Künstlerische Zwecke hatten ihn im Sommer 1851 nach Antwerpen, im März 1852 mit seiner Frau nach Leipzig geführt, wo man ihn mit einer „Schumann-Woche" ehrte, zu der auch Liszt und Joachim herbeigekommen waren. Aber einen warmen Empfang bereiteten die Leipziger, in deren Mitte er doch vierzehn Jahre gelebt hatte, ihm und seinen Werken nicht. „Ich bin daran gewöhnt," schrieb er schon 1851 resigniert an Richard Pohl, „meine Kompositionen, die besseren und tieferen zumal, auf das erste Hören vom größeren Teil des Publikums nicht verstanden zu sehen."

Opernpläne, auch die Idee eines Oratoriums „Luther", das R. Pohl für ihn bearbeiten sollte, beschäftigten ihn. Er produzierte auch in den letzten Jahren noch vielfältig. Die Es-dur-Symphonie (die sogenannte „rheinische", fünfsätzige, op. 97, zu der er durch den Anblick des Kölner Domes und allerlei rheinländische Eindrücke die Anregung empfing), die Ouvertüren zu Schillers „Braut von Messina", Shakespeares „Julius Cäsar", Goethes „Hermann und Dorothea", über das „Rheinweinlied" und zu den erwähnten „Faust-Szenen", eine Messe, ein Requiem, „Die Pilgerfahrt der Rose", die Uhlandschen und Geibelschen Balladen für Chor und Orchester: „Der Königssohn", „Des Sängers Fluch", „Das Glück von Edenhall" und „Vom Pagen und der Königstochter", die Melodramen: „Schön Hedwig" op. 106, „Die Flüchtlinge" und „Der Heideknabe" op. 122, ein drittes Klaviertrio op. 110, zwei Violinsonaten op. 105 und 121, ein Cellokonzert op. 129,

eine Phantasie mit Violine und Orchester op. 131, eine dergleichen für Piano und Orchester op. 134, ein noch unveröffentlichtes Violinkonzert in D-moll sind, von Klavier- und ein- und mehrstimmigen Vokalkompositionen ganz zu geschweigen, als das Wesentlichste zu nennen. Dauernd behauptete sich von alledem nur die Es-dur-Symphonie. Im ganzen waren es 135 Opera, die zu des Meisters Lebzeiten erschienen. Eine Anzahl nachgelassener Werke (bis op. 148, auch Verschiedenes ohne Opuszahl) kam nach seinem Tode ans Licht. Selbstverständlich verleugnen die letzten seiner Schöpfungen nicht die Spuren des körperlichen und seelischen Leidens, unter dem sie entstanden. Die Ermüdung einer ehedem reichen Phantasie gibt sich schmerzlich in ihnen kund und deutet auf das tragische Ende hin, das dem herrlichen Genius beschieden war.

Und so entwickelte sich denn die furchtbare, unheimlich lauernde Krankheit, die Schumann frühzeitig von dieser Erde hinwegnehmen sollte, mehr und mehr. Die alten unheilverkündenden Anzeichen, die einst vor Jahren geheimnisvoll aufgetaucht und wieder verschwunden waren, wiederholten und steigerten sich; auch die Gehörstäuschungen, die ihn früher heimgesucht hatten, stellten sich wieder ein. Eine in Scheveningen gebrauchte Badekur (1852) veranlaßte nur vorübergehende Besserung, und im Juli 1853 wurde er bei einem Besuche in Bonn von einem ihn betäubenden, einem Nervenschlag ähnlichen Zustande befallen, der seine eigene schwere Besorgnis erregte. Es war nach dem Ausspruche seines Arztes ein organisches Gehirnleiden, das durch überangestrengte Tätigkeit, „geistige Ausschweifung", wie er's nannte, zur unglückseligen Entwicklung kam. Die später ausgesprochene Ansicht des Leipziger Nervenarztes Dr. Paul Möbius aber lautete vielmehr dahin, daß nicht in Überanstrengung, sondern in einer ererbten Anlage zum Wahnsinn, in einer von vornherein abnormen Beschaffenheit des

Gehirns die Ursache von Schumanns Erkrankung zu suchen sei*). Doch trat wiederum ein Stillstand im Verlauf der Krankheit ein, und die Sonne schien noch einmal hell und freundlich in das umflorte Leben. Die Begegnung mit Johannes Brahms, den Schumann im Oktober 1853 in der einst von ihm begründeten „Neuen Zeitschrift für Musik", begeistert in die Musikwelt einführte, fällt wie ein Lichtstrahl in jene dunklen Tage. Damals entstand, wie Spitta erzählt, eine noch im Manuskript vorhandene Sonate für Klavier und Violine, die Schumann mit Brahms und Albert Dietrich „in Erwartung des verehrten und geliebten Freundes Josef Joachim", wie es auf dem Titel heißt, schrieb. Auch eine Musikfahrt nach den Niederlanden, die letzte Kunstreise, die Schumann im November 1853 mit seiner Gattin unternahm, glich einem Triumphzuge. „In allen Städten sah er sich mit Freuden, ja mit vielen Ehren bewillkommnet", und „mit Verwunderung sah er, daß seine Musik in Holland beinahe heimischer sei, als im Vaterlande."

Zu Ende des Jahres kehrte er nach Düsseldorf zurück, wohl ahnungslos, welch' entsetzliches Geschick sich binnen wenigen Wochen an ihm erfüllen werde. Zurückgezogener denn je verbrachte er dieselben im Kreise seiner Familie. Literarische Arbeiten beschäftigten ihn. Er bereitete seine „Gesammelten Schriften über Musik und Musiker" zur Herausgabe vor. Auch eine Zusammenstellung der Aussprüche unserer großen Dichter über Musik, die er „Dichtergarten" zu nennen gedachte, wollte er vollenden. Während dieser Arbeit steigerten sich die unheilvollen Anzeichen seiner Krankheit in erschreckendem Maße, tiefer und tiefer senkten sich über ihn die Schatten der Nacht herab, auf die kein Morgen der Genesung folgen sollte. Wieder zeigten sich

*) „Robert Schumanns Krankheit." Halle, Marhold 1906.

die Gehörstäuschungen, in denen er bald einen ihn unablässig verfolgenden einzelnen Ton, bald ganze Harmonien und Tonstücke zu hören glaubte. Auch Geisterstimmen und deren Einflüsterungen vernahm er und fühlte sich denselben Tag und Nacht preisgegeben. So zeichnete er eines Nachts — am 7. Februar 1854 — als sein letztes Werk ein Thema auf, das, wie er sagte, Franz Schubert und Mendelssohn ihm gesandt hätten, und über welches er noch während des Ausbruchs der Krankheit fünf Variationen geschrieben hat*). Dann verlangte er der Pflege eines Arztes und einer Heilanstalt übergeben zu werden, „da er zu Hause nicht wieder genesen könne." Er erkannte seinen Zustand mit furchtbarer Klarheit und bereitete alles zum Abschied vor, ja er bat, ihm während der aufgeregten Momente fern zu bleiben. Was half es, daß seine Gattin alles aufbot, den ruhelosen Geist zu bannen mit der Macht ihrer Liebe und die Wahnbilder zu verscheuchen, die ihn schreckten? Nur einen Augenblick lang währte die heilsame Wirkung — dann hielt ein neues Phantom den Umdüsterten gefangen. So währte es vierzehn Tage, da trieb die qualvolle Seelenangst den Kranken zu einem Schritt der Verzweiflung.

Am Fastnachtsmontag, den 27. Februar 1854, um die Mittagszeit wars, als Schumann den Besuch seines Arztes und eines Freundes empfing. Inmitten des Gesprächs entfernte er sich schweigend. Als er nach längerer Zeit nicht zurückkehrte, suchte ihn seine Gattin: er war im Hause nirgends zu finden. Unbemerkt war er entkommen, der Rheinbrücke zu, und hatte dort durch einen Sturz hinab in den Strom seinem traurigen Leben ein Ende zu geben versucht. Aber Schifferknechte waren in der Nähe, sie rette-

*) Das Thema wurde im Supplementband der Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Brahms schrieb darüber 1863 seine ergreifenden Variationen op. 23.

ten den unglücklichen Meister aus den Fluten. Flehentlich soll er sie gebeten haben, ihn doch sterben zu lassen, und noch einmal versucht haben, aus dem Kahn zu entspringen — vergebens! Der Kelch des Leidens war noch nicht bis zur Neige geleert, er sollte noch weiter leben — aber wie!

Wenige Tage später, am 4. März, ward er auf Anraten der Ärzte in die Privatheilanstalt des Dr. Richarz zu Endenich bei Bonn gebracht, daselbst seine rastlose Seele endlich nach langem Kampfe zur Ruhe kommen sollte — zur letzten, ewigen Ruhe freilich. Er empfing während seines zweijährigen Aufenthalts dort noch Besuche von Joachim, Brahms und Bettina von Arnim, die jedoch, der sich infolge derselben kundgebenden heftigeren Aufgeregtheit des Kranken halber, fernerhin unterbleiben mußten. Auch sein Biograph und Schüler Josef von Wasielewski, dem wir neben der späteren, mehr kritischen Arbeit Reißmanns*) und einem kurzen, hier mehrfach benutzten „Lebensbild" Spittas**) die eingehendsten Forschungen über Schumanns Leben und Schaffen verdanken und dessen Werk***) auch ein wesentliches Fundament dieser Skizze bildet, sah ihn noch einmal wieder. Selbst ungesehen, belauschte er den kranken Künstler, am Klavier sitzend, in Phantasien verloren, die ein erschütterndes Zeugnis des Gebrochenseins seiner geistigen und physischen Kräfte gewährten. Mit seiner Gattin wechselte der tief Melancholische zuweilen Briefe. Erst am 27. Juli 1856, zwei Tage vor seiner Erlösung, sah sie ihn wieder. Hören wir sie darüber selbst†): „Es war abends zwischen 6 und 7 Uhr. Er lächelte mich an und

*) Robert Schumann. 3. Aufl. 1879. Leipzig, List & Franke.
**) Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1882.
***) Robert Schumann. Dresden 1858. 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1906.
†) Litzmann, „Clara Schumann". Bd. II.

schlang mit großer Anstrengung, denn er konnte seine Glieder nicht mehr regieren, seinen Arm um mich — nie werde ich das vergessen. Um alle Schätze gäbe ich diese Umarmung nicht wieder hin. Mein Robert, so mußten wir uns wiedersehen, wie mühsam mußte ich mir deine geliebten Züge hervorsuchen; welch ein Schmerzensanblick! — Er sprach viel immer mit den Geistern, wie es schien ... verstehen aber konnte man fast nichts mehr. . .

Montag den 28., waren wir, Johannes [Brahms] und ich, den ganzen Tag draußen. . . Er litt schrecklich. — Ach ich mußte Gott bitten ihn zu erlösen, weil ich ihn ja so lieb hatte. . .

Dienstag, den 29., sollte er befreit werden von seinen Leiden — nachmittag 4 Uhr entschlief er sanft. Seine letzten Stunden waren ruhig, und so schlief er auch ganz unbemerkt ein, niemand war in dem Augenblick bei ihm. . .

Ich stand an seiner Leiche, des heißgeliebten Mannes, und war ruhig; all mein Empfinden ging auf in Dank zu Gott, daß er endlich befreit, und als ich an seinem Bette niederkniete, da wurde mir so heilig zumute, mir war, als schwebe sein herrlicher Geist über mir — ach, hätte er mich mit sich genommen! . . Einige Blumen legte ich ihm noch aufs Haupt — meine Liebe hat er mit sich genommen!"

Am 31. Juli ward die sterbliche Hülle Robert Schumanns auf dem Friedhof zu Bonn in die Erde gebettet. Brahms und Joachim, seine besten Freunde, gingen dem Sarg voran, Clara „hinterher, unbemerkt", wie sie schreibt. Hiller sprach am Grabe.

Clara überlebte den geliebten Mann vierzig Jahre. Erst am 20. Mai 1896 wurde sie ihm in Frankfurt nachgerufen. Drei Tage darnach nahm sie die Gruft im Bonner Friedhof auf, in der sie nun zur Seite ihres Robert ruht.

Es hat lange gewährt, bevor Schumanns Schöpfungen

Eingang fanden in die Herzen seines Volkes, die sich dem ihm durch Freundschaft und Streben verbundenen Mendelssohn doch leicht und willig erschlossen. Auch hat die Kritik ihre Pflichten vielfach verabsäumt ihm gegenüber, der doch in offener Darlegung der Bedürfnisse seiner Natur mit Jean Paul sagte: „Lust und Lob sind das Einzige, was der Mensch nicht entbehren kann." Nur bei den Koryphäen seiner Kunst, wie gleich beim Beginn seiner Komponistenlaufbahn bei Moscheles und Franz Liszt, fand er die Anerkennung, die ihm gebührt und die ihm die Nachgeborenen denn auch freudig spendeten. Wir wissens längst: er brauchte Mendelssohn den Preis der früh erlangten Popularität nicht zu beneiden; denn reichlich aufgewogen ward die schnellere, unmittelbare Einwirkung, die jener auf das Tonleben seiner Zeit geübt, durch die ungleich tiefere und nachhaltigere, die dem Schöpfer des „Manfred" beschieden war. Ward doch durch ihn die Weiterentwicklung der Musik wesentlich beeinflußt. Und darum tat man wohl daran, sein Denkmal aufzurichten, nicht nur in Leipzig, der musikreichen Stadt, die am längsten Zeuge seines Wirkens gewesen*), nicht nur am Rheine, wo er die letzte Ruhe fand, sondern auch in Zwickau, seiner Vaterstadt, die im Juni 1910 den hundertsten Geburtstag ihres berühmten Sohnes festlich beging. Denn ob er selbst sich auch bescheiden mochte mit dem Bewußtsein, den Besten seiner Zeit genügt zu haben — der Spruch der Nachwelt hat ihn für alle Zeiten in die Reihe derer gestellt, die nicht sterben hienieden!

*) Es wurde daselbst durch Dr. Philipp Fiedler gestiftet.

Verzeichnis

der von Robert Schumann veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt*).

I. Kompositionen.

A. Kompositionen mit Angabe der Opuszahl.

Op. 1. Thème sur le nom Abegg, var. p. le Piano. Serie VII. Nr. 1.
Op. 2. Papillons p. le Piano seul. VII. 2.
Op. 3. Studien für das Pianoforte nach Capricen von Paganini. VII. 3.
Op. 4. Intermezzi per il P. 2 Hefte. VII. 4.
Op. 5. Impromptus über ein Thema von Clara Wieck f. Pfte. VII. 5.

*) Unter Bezugnahme auf Breitkopf & Härtels Gesamt-Ausgabe, deren Serien und Nummern in römischen u. deutschen Ziffern angeführt werden.

Von populären Sammel-Ausgaben sind zu nennen:

Smtl. Klavierwerke in 6 Bdn. u. Suppl.: Konzerte; Album, 63 Liederarr., Bearb. v. Symph., Ouvert., Quart., Quint., Peri, Manfred f. 2 u. 4 Hde. — 4händ. Orig.-Komp. 3 Bde. Bearb. v. 2händ. Klavierstücken u. Trios. — And. u. Variat. f. 2 Klav. — Duos, Trios, Quart., Quint. in Part. u. St. — Smtl. Lieder f. 1 St. 4 Bde., f. 2, 3, 4 u. 5 Frauenst. — Peri, Adventl., Genoveva, Requiem f. Mign., Rose Pilgerfahrt, Manfred, Faust, Zigeunerleb. in Kl.-Ausz. u. St. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Smtl. Kl.-Komp. 5 Bde., Album, Bearb. v. Liedern (Kirchner), Symph., Ouvert., Quint. usw. f. 2 Hde. — 4händ. Orig.-Komp., Bearb. v. Peri, Genoveva, Faust, Kammerkomp., Symph. u. Ouvert. usw., letztere auch f. 8 Hde. — And. u. Var. f. 2 Kl. — op. 73, 105, 121, 131 usw. f. Pft. u. Viol. — op. 70, 73, 102, 129 f. Pfte. u. Vcll. — Trios, Phant.-St., Quart. op. 41 u. 47, Quint. in St. — Orgelfugen — Sämtl. Lieder 3 Bde., 7 Albums, Melodramen — Duette, Ges. f. Frauenst., Span. Liedersp., Span. Liebeslieder, Zigeunerleben, Ges. f. Männerch. — Peri, Genoveva, Rose, Manfred, Faust in Kl.-Ausz. u. St. Leipzig, Peters.

Smtl. Kl.-Komp. 9 Bde., Album, Bearb. v. Liedern, Symph. u. Ouvert. f. 2 u. 4 Hde., 4händ. Orig.-Komp. — Orgelfugen — Son. usw. f. Pfte. u. Viol. od. Vcll. — Trios, Quart., Quint. — Smtl. Lieder 6 Bde., Duette, mehrst. Ges. — 3 Melodramen — Peri, Rose, Manfred, Faust in Kl.-Ausz. Braunschweig, Litolff.

Op. 6. Die Davidsbündler. 18 Charakterstücke f. Pfte. VII. 6.
Op. 7. Toccata p. l. P. VII. 7.
Op. 8. Allegro p. l. P. VII. 8.
Op. 9. Carnaval. Scènes mign. p. l. P. VII. 9.
Préambule — Pierrot — Arlequin — Valse noble — Eusebius — Florestan — Coquette — Replique — Sphinxes — Papillons — A. S. C. H. S. C. H. A. — Chiarina — Chopin — Estrella — Reconnaissance — Pantalon et Colombine — Valse allemande — Aveu — Promenade — Pause — Marche des „Davidsbündler" contre les Philistins.
Op. 10. 6 Etudes de concert p. l. Piano d'après des Caprices de Paganini. VII. 10.
Op. 11. Grande Sonate (Fis-moll) p. l. Piano. VII. 11.
Op. 12. Phantasiestücke f. Pfte. 2 Hfte. VII. 12.
I. Des Abends — Aufschwung — Warum? — Grillen.
II. In der Nacht — Fabel — Traumeswirren — Ende vom Lied.
Op. 13. Etudes en forme de Variations („Etudes symphoniques") p. l. Piano. VII. 13.
Op. 14. Troisième gr. Sonate (F-moll, Concert sans Orch.) p. l. Piano. VII. 14.
Op. 15. Kinderszenen. Leichte Stücke f. Pfte. VII. 15.
Von fremden Ländern und Menschen — Kuriose Geschichte — Hasche-Mann — Bittendes Kind — Glückes genug —

Kl.-Komp., 38 Liedertranskr. (Reinecke) — 4händ. Orig.-Komp. u. Bearb. — op. 46 u. 86 f. 2 Kl. — Trio op. 80. — Lieder, Duette. Leipzig, Schuberth.

Smtl. Klavierwerke 11 Bde. (Bischoff), 4händ. Komp., And. u. Var. f. 2 Kl. — 109 Lieder, 2 Albums, 34 Duette. Leipzig, Steingräber.

Kl.-Komp. 10 Bde. (Neitzel.) Köln, Tonger.

Neues Album f. Pianofortespieler — Liederbuch f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Simrock.

Album, 50 Lieder als Klavierstücke bearb. v. Geißler. Leipzig, Kistner.

Lieder-Album (große u. kl. Ausg.), Duett-Album I u. II (Jansen). Bremen, Schweers u. Haacke.

Klavierwerke, instrukt. Ausg. (Holländer). op. 1, 2, 4—23, 26, 28, 32, 46, 54, 68, 72, 76, 82, 92, 99, 111, 118, 124, 126, 133, 134. Berlin, Schlesinger.

Karneval, symph. Etüden, Phantasie, Faschingsschw. (Germer). Leipzig, Hug.

Klavierstücke in Auswahl; op. 66 u. 68 4händ., op. 46 f. 2 Kl. — 12 Duette, 43 Lieder — op. 34 u. 35 f. 2 od. 4 Hde., f. Kl. u. Viol. oder Vcll., od. Viol. u. Vcll. bearb. Leipzig, Klemm.

3 Str.-Quart., 4 Trios, Kl.-Quart. u. -Quint., 4 Symph. Kl. Part.-Ausg Leipzig, Eulenburg.

Wichtige Begebenheit — Träumerei — Am Kamin — Ritter vom Steckenpferd — Faſt zu ernſt — Fürchtenmachen — Kind im Einſchlummern — Der Dichter ſpricht.

Op. 16. Kreisleriana. Phantaſien f. Pfte. VII. 16.

Op. 17. Phantaſie (C-dur) f. Pfte. VII. 17.

Op. 18. Arabeske f. Pfte. VII. 18.

Op. 19. Blumenſtück f. Pfte. VII. 19.

Op. 20. Humoreske f. Pfte. VII. 20.

Op. 21. Novelletten f. Pfte. 4 Hefte. VII. 21.

Op. 22. Sonate Nr. II. (G-moll) f. Pfte. VII. 22.

Op. 23. Nachtſtücke f. Pfte. VII. 23.

Op. 24. Liederkreis v. Heine f. 1. Singſt. m. Pfte. XIII. 1.
Morgens ſteh'ich auf — Es treibt mich hin — Ich wandelte unter Bäumen — Lieb' Liebchen — Schöne Wiege meiner Leiden—Warte, warte wilder Schiffmann — Berg' u. Burgen ſchaun — Anfangs wollt' ich faſt — Mit Myrten und Roſen.

Op. 25. Myrten. Liederkreis v. Goethe, Rückert, Byron, Moore, Heine, Burns u. Moſen f. Geſang u. Pfte. 4 Hefte. XIII. 2.
I. Widmung — Freiſinn — Der Nußbaum — Jemand — Zwei Lieder. II. Die Lotosblume — Talismane — Lied der Suleika — Die Hochländer-Witwe — Lieder der Braut. III. Hochländers Abſchied — Hochl. Wiegenlied — Aus den hebräiſchen Geſängen — Rätſel — Zwei venet. Lieder. IV. Hauptmanns Weib — Weit, weit — Was will die einſame Träne — Niemand — Im Weſten — Du biſt wie eine Blume — Aus den öſtlichen Roſen — Zum Schluß. Dieſ. f. Pfte. übertr. von Th. Kirchner. Nr. 1 v. Fr. Liſzt. Nr. 1, 7, 24, 25, 11, 12, 14, 3 v. Reinecke. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 26. Faſchingsſchwank a. Wien. Phantaſiebilder f. Pfte. VII. 24.

Op. 27. Lieder u. Geſänge (1. Heft) f. 1 Singſt. m. Pfte. XIII. 3.
Sag' an, o lieber Vogel — Dem roten Röslein — Was ſoll ich ſagen — Jasminſtrauch — Nur ein lächelnder Blick. Nr. 2 f. Pfte. übertr. v. Fr. Liſzt. Leipzig, Schuberth.

Op. 28. Drei Romanzen f. Pfte. VII. 25.

Op. 29. Drei Gedichte v. Geibel f. mehrſt. Geſang m. Pfte. X. 5.
Ländl. Lied f. 2 Sopr. — Lied f. 3 Sopr. — Zigeunerleben f. kl. Chor, Triangel u. Tambourin ad libit.
Nr. 3 f. kl. Orch. inſtr. v. Grädener. Leipzig, Rieter-

Biedermann. Desgl. f. Männerchor m. 4h. Klavierbegl. v. Herbeck.

Op. 30. Drei Gedichte v. Geibel f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 4.
Der Knabe mit dem Wunderhorn — Der Page — Der Hidalgo.

Op. 31. Drei Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 5.
Die Löwenbraut — Die Kartenlegerin — Die rote Hanne.

Op. 32. Vier Klavierstücke. Scherzo, Gigue, Romanze u. Fughette. VII. 26.

Op. 33. Sechs Lieder f. 4stimm. Männergesang. XI. 1.
Der träumende See — Die Minnesänger — Die Lotosblume — Der Zecher als Doktrinär — Rastlose Liebe — Frühlingsglocken.
Nr. 1, 2 u. 5 f. 1 Singst. m. Pfte. übertr. v. C. Reinecke. Nr. 6, 3 u. 4 als Duette von demselben.

Op. 34. Vier Duette f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. X. 1.
Liebesgarten — Liebhabers Ständchen — Unter'm Fenster — Familiengemälde.

Op. 35. Zwölf Gedichte von Just. Kerner f. 1 Singst. mit Pfte. 2 Hfte. XIII. 6.
I. Lust der Sturmnacht — Stirb Lieb' und Freud — Wanderlied — Erstes Grün — Sehnsucht nach der Waldgegend. II. Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes — Wanderung — Stille Liebe — Frage — Stille Tränen — Wer machte dich so krank? — Alte Laute.

Op. 36. Sechs Gedichte v. Reinick f. 1 Sopr.- od. Tenorst. m. Pfte. XIII. 7.
Sonntags am Rhein — Ständchen — Nichts Schöneres — An den Sonnenschein — Dichters Genesung — Liebesbotschaft.
Nr. 4 f. Pfte. übertr. v. Fr. Liszt. Leipzig, Schuberth.

Op. 37. Zwölf Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling, f. Gesang u. Pfte. v. Rob. u. Clara Schumann. 2 Hfte. XIII. 8. (Nr. 2, 4 u. 11 v. Clara.)
I. Der Himmel hat eine Träne geweint — Er ist gekommen — O ihr Herren — Liebst du um Schönheit — Ich hab' in mich gesogen — Liebste, was kann denn — Schön ist das Fest. II. Flügel! Flügel! — Rose, Meer u. Sonne — O Sonn', o Meer — Warum willst du — So wahr die Sonne scheinet.

Nr. 11 f. Pfte. übertragen v. Fr. Liszt. Breitkopf & Härtel.

Op. 38. Symphonie (Nr. I. B-dur) f. großes Orch. I. 1.

Op. 39. Liederkreis. 12 Ges. v. Eichendorff f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 9.

In der Fremde — Intermezzo — Waldesgespräch — Die Stille — Mondnacht — Schöne Fremde — Auf einer Burg — In der Fremde — Wehmut — Zwielicht — Im Walde — Frühlingsnacht.

Dies. f. Pfte. allein übertr. v. Th. Kirchner. Desgl. Nr. 12 v. Fr. Liszt. Leipzig, Peters.

Op. 40. Fünf Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 10.

Märzveilchen — Muttertraum — Der Soldat — Der Spielmann — Verratene Liebe.

Op. 41. Drei Quartette (A-moll, F- u. A-dur) f. 2 Viol., Bratsche u. Vcll. IV.

Dies. f. Pfte. z. 4 Hdn. v. O. Dresel. Breitkopf & Härtel.

Op. 42. Frauenliebe u. Leben. Liederzyklus v. Chamisso, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 11.

Seit ich ihn gesehn — Er, der Herrlichste — Ich kann's nicht fassen — Du Ring an meinem Finger — Helft mir, ihr Schwestern — Süßer Freund — An meinem Herzen — Nun hast du mir.

Dies. f. Pfte. allein übertr. v. Th. Kirchner. Leipz., Peters.

Op. 43. Drei zweistimmige Lieder m. Pfte. X. 2.

Wenn ich ein Vöglein wär' — Herbstlied — Schön Blümelein.

Op. 44. Quintett (Es-dur) f. Pfte., 2 Viol., Br. u. Vcll. V. 1.

Dass. f. Pfte. z. 4 Hdn. übertr. v. Clara Schumann; f. Pfte. u. Viol. v. Hermann. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Op. 45. Romanzen u. Balladen (1. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 12.

Der Schatzgräber — Frühlingsfahrt — Abends am Strand.

Op. 46. Andante u. Variationen f. 2 Pfte. VI. 1.

Dass. f. 2 Pfte., 2 Vcll. u. Horn. XIV. 1.

Dass. f. 1 Pfte. allein v. Jul. Schäffer.

Op. 47. Quartett (Es-dur) f. Pfte., Viol., Viola u. Vcll. V. 2.

Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. C. Reinecke; desgl. v. J. Brahms.

Op. 48. Dichterliebe. Liederzyklus v. Heine, f. 1 Singst. m. Pfte. 2 Hefte. XIII. 13.

I. Im wunderschönen Monat Mai — Aus meinen Tränen — Die Rose, die Lilie — Wenn ich in deine Augen seh — Ich will meine Seele — Im Rhein, im heiligen Strome — Ich grolle nicht — Und wüßten's die Blumen. II. Das ist ein Flöten — Hör' ich ein Liedchen — Ein Jüngling liebt — Am leuchtenden Sommermorgen — Ich hab' im Traum — Allnächtlich im Traume — Aus alten Märchen — Die alten bösen Lieder.

Dasf. f. Pfte. zu 2 Hdn. übertr. v. Kirchner. Peters.

Op. 49. Romanzen und Balladen (2. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 14.

Die beiden Grenadiere — Die feindlichen Brüder — Die Nonne.

Op. 50. Das Paradies u. die Peri. Dichtung aus Lalla Rookh v. Th. Moore, f. Solost., Chor u. Orch. IX. 1.

Op. 51. Lieder u. Gesänge (2. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 15.

Sehnsucht — Volksliedchen — Ich wandre nicht — Auf dem Rhein — Liebeslied.

Op. 52. Ouvertüre, Scherzo u. Finale (E-moll, Cis-moll, E-dur) f. Orch.. II. 1.

Dasf. f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. Komponisten. Kistner.

Op. 53. Romanzen u. Balladen (3. Heft) f. 1 Singst., mit Pfte. XIII. 16.

Blondels Lied — Loreley — Der arme Peter.

Op. 54. Konzert (A-moll) f. Pfte. m. Orch. III. 4.

Op. 55. Fünf Lieder von Burns f. gem. Chor. XII. 1.

Das Hochlandmädchen — Zahnweh — Mich zieht es — Die alte gute Zeit — Hochlandbursch.

Nr. 1, 3, 4, 5 f. Männerchor übertr. v. J. Stern.

Nr. 1 u. 3 f. 1 Singst. m. Pfte. v. A. Holländer.

Op. 56. Studien f. den Pedalflügel. VII. 27.

Op. 57. Belsazar. Ballade v. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 17.

Op. 58. Skizzen f. den Pedalflügel. VII. 28.

Op. 59. Vier Gesänge f. gem. Chor. XII. 2.

Nord oder Süd — Am Bodensee — Jägerlied — Gute Nacht.

Nr. 4 f. Männerch. übertr. v. Stern, Nr. 2 f. 1 Singst. m. Pfte. v. Holländer.

Op. 60. Sechs Fugen über BACH f. Org. od. Pfte. mit Pedal. VIII.

Op. 61. Zweite Symphonie (C-dur) f. gr. Orch. I. 2.

Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Komponisten.

Op. 62. Drei Gesänge f. Männerchor. XI. 2.
Der Eidgenossen Nachtwache — Freiheitslied — Schlachtgesang.
Op. 63. Trio (D-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcll. V. 3.
Dasf. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Ernst Naumann. Breitkopf & Härtel.
Op. 64. Romanzen u. Balladen (4. Hft.) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII.18.
Die Soldatenbraut — Das verlassene Mägdelein — Tragödie.
Op. 65. Ritornelle v. Rückert in kanonisch. Weisen f. mehrst. Männergesang. XI. 3.
Die Rose stand im Tau — Laßt Lautenspiel — Blüt' oder Schnee — Gebt mir zu trinken — Zürne nicht — In Sommertagen — In Meeres Mitten.
Op. 66. Bilder aus Osten. 6 Impromptus f. Pfte. zu 4 Hdn. VI. 2.
Dies. f. Orchester übertr. v. C. Reinecke. Kistner.
Op. 67. Romanzen u. Balladen f. Chor. (1. Heft.) XII. 3.
Der König v. Thule — Schön Rottraut — Haidenröslein — Ungewitter — John Anderson.
Op. 68. Album f. d. Jugend. 43 Klavierstücke. VII. 29.
I. Melodie — Soldatenmarsch — Trällerliedchen — Choral — Stückchen — Armes Waisenkind — Jägerliedchen — Wilder Reiter — Volksliedchen — Fröhlicher Landmann — Sizilianisch — Knecht Ruprecht — Mai, lieber Mai — Kleine Studie — Frühlingsgesang — Erster Verlust — Kleiner Morgenwanderer — Schnitterliedchen. II. Kleine Romanze — Ländliches Lied — C-dur — Rundgesang — Reiterstück — Ernteliedchen — Nachklänge a. d. Theater — F-dur — Kanonisches Liedchen — Erinnerung — Fremder Mann — F-dur — Kriegslied — Scheherazade — Weinleselied — Thema — Mignon — Lied ital. Marinari — Matrosenlied — Winterszeit I. u. II. — Kleine Fuge — Nordisches Lied — Figurierter Choral — Sylvesterlied.
Op. 69. Romanzen f. Frauenst. (1. Heft) m. Pfte. ad lib. X. 6.
Tambourinschlägerin — Waldmädchen — Klosterfräulein — Soldatenbraut — Meerfey — Die Kapelle.
Op. 70. Adagio u. Allegro f. Pfte. u. Horn (ad. lib. Vcll. od. Viol.). V. 8.
Op. 71. Adventlied v. Rückert f. Sopr.-Solo u. Chor m. Orch. IX. 2.
Op. 72. Vier Fugen f. Pfte. VII. 30.

Op. 73. Phantasiestücke f. Pfte. u. Klar. (od. Viol. od. Vcll.). V. 9.

Op. 74. Spanisches Liederspiel. Zyklus v. Ges. a. d. Span. f. 1 u. mehrere Singst. (Sopr., Alt, Ten. u. Baß) m. Pfte. X. 8.

Erste Begegnung — Intermezzo — Liebesgram — In der Nacht — Es ist verraten — Melancholie — Geständnis — Botschaft — Ich bin geliebt.

Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. S. Jadassohn. Kistner.

Op. 75. Romanzen u. Balladen f. Chor (2. Heft). XII. 4.

Schnitter Tod — Im Walde — Der traurige Jäger — Der Rekrut — Vom verwundeten Knaben.

Op. 76. Vier Märsche (Es-dur, G-moll, B-u. Es-dur) f. Pfte. VII. 31. Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. Th. Kirchner. Kistner.

Op. 77. Lieder u. Gesänge (3. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 19.

Der frohe Wandersmann — Mein Garten — Geisternähe — Stiller Vorwurf — Aufträge.

Op. 78. Vier Duette f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. X. 3.

Tanzlied — Er u. Sie — Ich denke dein — Wiegenlied.

Op. 79. Lieder-Album f. d. Jugend. XIII. 20.

Der Abendstern — Schmetterling — Frühlingsbotschaft — Frühlingsgruß — Vom Schlaraffenland — Sonntag — Zwei Zigeunerliedchen — Des Knaben Berglied — Mailied — Käuzlein — Hinaus — Der Sandmann — Marienwürmchen — Die Waise — Das Glück — Weihnachtslied — Die wandelnde Glocke — Frühlingslied — Frühlings Ankunft — Die Schwalben — Kinderwacht — Des Sennen Abschied — Er ist's — Spinnelied — Des Buben Schützenlied — Schneeglöckchen — Lied Lynceus des Türmers — Mignon. Nr. 17, 18, 20, 23, 24 f. Pfte. übertr. v. Liszt. Breitk. & H.

Op. 80. Zweites Trio (F-dur) f. Pfte., Viol. u. Vcll. V. 4.

Op. 81. Genoveva. Oper in 4 Akt. nach Tieck u. Hebbel. IX. 3. Klavierausz. v. Cl. Schumann, u. zu 4 Hdn. von Bargiel. Peters.

Op. 82. Waldszenen. 9 Klavierstücke. VII. 32.

Eintritt — Jäger auf der Lauer — Einsame Blumen — Verrufene Stelle — Freundliche Landschaft — Herberge — Vogel als Prophet — Jagdlied — Abschied.

Op. 83. Drei Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 21.

Resignation — Die Blume der Ergebung — Der Einsiedler.

Op. 84. Beim Abschied zu singen, f. Chor mit Blasinstr. od. Pfte. IX. 4.

Op. 85. Zwölf 4händ. Klavierstücke. VI. 3.
Geburtstagsmarsch — Bärentanz — Gartenmelodie — Beim Kränzewinden — Kroatenmarsch — Trauer — Turniermarsch — Reigen — Am Springbrunnen — Versteckens — Gespenstermärchen — Abendlied.
Nr. 12 f. Viol. m. Orch. od. Pfte. v. Joachim, f. Pfte. allein v. Reinecke; f. Streichquart. v. C. Schröder. Schuberth.
Op. 86. Konzertstück (F-dur) f. 4 Hörner u. gr. Orch. III. 3.
Op. 87. Der Handschuh, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 22.
Op. 88. Phantasiestücke f. Pfte., Viol. u. Vcll. V. 6.
Romanze — Humoreske — Duett — Finale.
Op. 89. Sechs Gesänge v. W. v. d. Neun. f. 1. Singst. m. Pfte. XIII. 23.
Es stürmt am Abendhimmel — Heimliches Verschwinden — Herbstlied — Abschied vom Walde — Ins Freie — Röselein.
Op. 90. Sechs Gedichte v. N. Lenau u. Requiem f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 24.
Lied eines Schmiedes — Meine Rose — Kommen und Scheiden — Die Sennin — Einsamkeit — Der schwere Abend — Requiem.
Op. 91. Romanzen f. Frauenst. (2. Heft) m. Pfte. ad lib. X. 7.
Rosmarin — Jägers Wohlgemut — Der Wassermann — Das verlassene Mägdlein — Der Bleicherin Nachtlied — In Meeres Mitten.
Op. 92. Introduction u. Allegro appassionato. Konzertstück f. Pfte. m. Orch. III. 5.
Dasf. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. E. Naumann. Breitkopf & Härtel.
Op. 93. Motette „Verzweifle nicht im Schmerzenstal" f. doppelten Männerchor m. Org. ad lib. IX. 5.
Op. 94. Drei Romanzen f. Hoboe, ad lib. Viol. od. Klar. V. 13.
Op. 95. Drei Gesänge aus Byrons hebr. Gesängen f. 1 Singst. m. Harfe od. Pfte. XIII. 25.
Die Tochter Jephtas — An den Mond — Dem Helden.
Op. 96. Lieder u. Gesänge (4. Heft) f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 26.
Nachtlied — Schneeglöckchen — Ihre Stimme — Gesungen — Himmel und Erde.
Op. 97. Dritte Symphonie (Es-dur) f. gr. Orch. I. 3.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. C. Reinecke. Simrock.

Op. 98a. Lieder u. Gesänge (Mignons, des Harfners u. Philinens) aus Goethes W. Meister, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 27.
Kennst du das Land — Was hör ich draußen — Nur wer die Sehnsucht kennt — Wer nie sein Brot — Heiß' mich nicht reden — Wer sich der Einsamkeit ergibt — Singet nicht in Trauertönen — An die Türen — So laßt mich scheinen.
Nr. 3 u. 8 f. Pfte. übertr. v. Liszt. Breitk. & Härtel.
Op. 98b. Requiem f. Mignon aus Goethes W. Meister, f. Chor, Solost. u. Orch. IX. 6.
Dasf. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Jadassohn. Breitk. & H.
Op. 99. Bunte Blätter. 14 Stücke f. Pfte. VII. 33.
Drei Stücklein — Fünf Albumblätter — Novellette — Präludium — Marsch — Abendmusik — Scherzo — Geschwindmarsch.
Nr. 11 u. 14 f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. Th. Kirchner.
Op. 100. Ouvertüre zur Braut von Messina v. Schiller f. gr. Orch. II. 3.
Op. 101. Minnespiel aus Rückerts Liebesfrühling, f. 1 u. mehrere Singst. (Sopr., Alt, Ten. u. Baß) m. Pfte. X. 9.
Meine Töne — Liebster, deine Worte — Ich bin dein Baum — Mein schöner Stern — Schön ist das Fest — O Freund — Die tausend Grüße — So wahr die Sonne.
Op. 102. Fünf Stücke im Volkston f. Vcll. (od. Viol.) mit Pfte. V. 14.
Op. 103. Mädchenlieder v. E. Kulmann f. 2 Sopr. (od. Sopr. u. Alt) m. Pfte. X. 4.
Mailied — Frühlingslied — An die Nachtigall — An den Abendstern.
Op. 104. Sieben Lieder v. E. Kulmann f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 28.
Mond — Viel Glück zur Reise — Du nennst mich — Der Zeisig — Reich mir die Hand — Die letzten Blumen — Gekämpft hat meine Barke.
Op. 105. Sonate (A-moll) f. Pfte. u. Viol. V. 10.
Op. 106. Schön Hedwig v. Hebbel f. Deklamation m. Pfte. XIII. 36.
Op. 107. Sechs Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 29.
Herzeleid — Die Fensterscheibe — Der Gärtner — Die Spinnerin — Im Wald — Abendlied.
Op. 108. Nachtlied von Hebbel f. Chor u. Orch. IX. 7.
Op. 109. Ballszenen. 9 charakt. St. f. Pfte. zu 4 Hdn. VI. 4.
Préambule — Polonaise — Walzer — Ungarisch — Française — Mazurka — Ecossaise — Walzer — Promenade.

Op. 110. Drittes Trio (G-moll) f. Pfte., Viol. u. Vcll. V. 5.
Op. 111. Drei Phantasiestücke f. Pfte. VII. 34.
Op. 112. Der Rose Pilgerfahrt. Märchen nach e. Dichtung v. M. Horn, f. Solost., Chor u. Orch. IX. 8.
Op. 113. Märchenbilder f. Pfte. u. Viola (od. Viol.). V. 12.
Dies. f. Orch. bearb. v. Erdmannsdörfer. Luckhardt.
Op. 114. Drei Lieder f. 3 Frauenst. m. Pfte. X. 10.
Nänie — Triolett — Spruch.
Op. 115. Manfred. Dram. Gedicht i. 3 Abt. v. Byron, m. Musik. IX. 9.
Ouvertüre f. Pfte. zu 4 Hdn. v. C. Reinecke, u. zu 2 Hdn. v. Komp.; f. 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Hermann. Breitkopf & Härtel.
Op. 116. Der Königssohn. Ballade v. Uhland, f. Solost., Chor u. Orch. IX. 10.
Op. 117. Vier Husarenlieder v. Lenau f. Bar. m. Pfte. XIII. 30.
Der Husar — Der leidige Frieden — Den grünen Zeigern — Da liegt der Feinde gestreckte Schar.
Op. 118. Drei Klaviersonaten f. die Jugend (G-, D-, C-dur). VII. 35.
Op. 119. Drei Gedichte v. Pfarrius f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 31.
Die Hütte — Warnung — Der Bräutigam u. d. Birke.
Op. 120. Symphonie (Nr. IV, D-moll) f. gr. Orch. I. 4.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. Komponisten.
Op. 121. Zweite große Sonate (D-moll) f. Viol. u. Pfte. V. 11.
Op. 122I. Ballade vom Heideknaben v. Hebbel, f. Deklam. u. Pfte. XIII. 37.
Op. 122II. Die Flüchtlinge v. Shelley, f. Deklam. u. Pfte. XIII. 37.
Op. 123. Fest-Ouvertüre m. Gesang üb. d. Rheinweinlied f. Orch. u. Chor. II. 5.
Op. 124. Albumblätter. 20 Klavierstücke. VII. 36.
Impromptu — Leides Ahnung — Scherzino — Walzer — Phantasietanz — Wiegenliedchen — Ländler — Leid ohne Ende — Impromptu — Walzer — Romanze — Burla — Larghetto — Vision — Walzer — Schlummerlied — Else — Botschaft — Phantasiestück — Kanon.
Op. 125. Fünf heitere Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 32.
Die Meerfee — Husarenabzug — Jung Volkers Lied — Frühlingslied — Frühlingslust.
Op. 126. Sieben Klavierstücke in Fughettenform. VII. 37.
Op. 127. Lieder u. Gesänge v. Kerner, Heine, Strachwitz u. Shakespeare, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 33.

Sängers Troſt — Dein Angeſicht — Es leuchtet meine Liebe — Mein altes Roß — Schlußlied des Narren.

Op. 128. Ouvertüre zu Shakeſpeares J. Cäſar. II. 6.
Dieſ. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. W. Bargiel. Litolff.

Op. 129. Konzert (A-moll) f. Vcll. m. Orch. III. 2.

Op. 130. Kinderball. 6 leichte Tanzſt. zu 4 Hdn. f. Pfte. VI. 5.
Polonaiſe — Walzer — Menuett — Ecoſſaiſe — Françaiſe — Ringelreihe.

Op. 131. Phantaſie (A-moll) f. Viol. m. Orch. od. Pfte. III. 1.

Op. 132. Märchenerzählungen. 4 St. f. Klar. (od. Viol.), Viola u Pfte. V. 7.
Dieſ. f. Pfte. bearb. v. L. Stark. Breitkopf & Härtel.

Op. 133. Geſänge der Frühe. 5 St. f. Pfte. VII. 38.

Op. 134. Konzert-Allegro mit Introduktion (D-moll) f. Pfte. m. Orch. III. 6.

Op. 135*). Gedichte d. König. Maria Stuart, in Muſik geſetzt. XIII. 34.
Abſchied v. Frankreich — Nach der Geburt ihrer Sohnes — An die Königin Eliſabeth — Abſchied von der Welt — Gebet.

Op. 136. Ouvertüre zu Goethes Hermann u. Dorothea f. Orch. II. 7.
Dieſ. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komponiſten. Rieter-B.

Op. 137. Jagdlieder f. 4ſtimm. Männerchor (m. Hörn. ad lib.). IX. 11.

Op. 138. Spaniſche Liebeslieder. Ein Zyklus v. Geſ. f. 1 u. mehrere St. (Sopr., Alt, Ten. u. Baß) m. Pfte. zu 4 Hdn. X. 11.
I. Vorſpiel — Tief im Herzen — O wie lieblich — Bedeckt mich mit Blumen — Flutenreicher Ebro. II. Intermezzo — Weh, wie zornig — Hoch, hoch — Blaue Augen — Dunkler Lichtglanz.
Dieſ. f. Pfte. allein übertr., Nr. 5 f. 4 Hde. v. Th. Kirchner.

Op. 139. Des Sängers Fluch. Ball. n. Uhland bearb. v. R. Pohl, f. Soloſt., Chor u. Orch. IX. 12.

Op. 140. Vom Pagen u. der Königstochter. 4 Ball. v. Geibel f. Soloſt., Chor u. Orch. IX. 13.

Op. 141. Vier doppelchör. Geſänge. XII. 35.
An die Sterne — Ungewiſſes Licht — Zuverſicht — Talismane.

Op. 142. Vier Geſänge f. 1 Singſt. mit Pfte. XIII. 35.
Troſt im Geſang — Lehn' deine Wang' — Mädchen-Schwermut — Mein Wagen rollet langſam.

*) Die Werke nach op. 135 wurden erſt nach Schumanns Tode veröffentlicht.

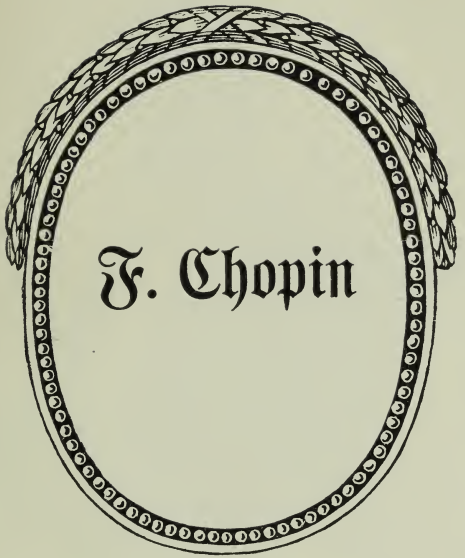
Op. 143. Das Glück von Edenhall. Ball. n. Uhland bearb. v. Hasenclever, f. Männerst., Solo, Chor u. Orch. IX. 14.
Op. 144. Neujahrslied v. Rückert f. Chor mit Orch. IX. 15.
Op. 145. Romanzen u. Balladen f. Chorgesang. (3. Heft.) XII. 6. Der Schmied — Die Nonne — Der Sänger — John Anderson — Romanze vom Gänsebuben.
Op. 146. Romanzen u. Balladen f. Chorgesang. (4. Heft.) XII. 7. Brautgesang — Bänkelsänger Willie — Der Traum — Sommerlied — Das Schifflein.
Op. 147. Messe f. 4stimm. Chor m. Orch. IX. 16. Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Fr. Wüllner. Rieter-B.
Op. 148. Requiem f. Chor u. Orch. IX. 17.

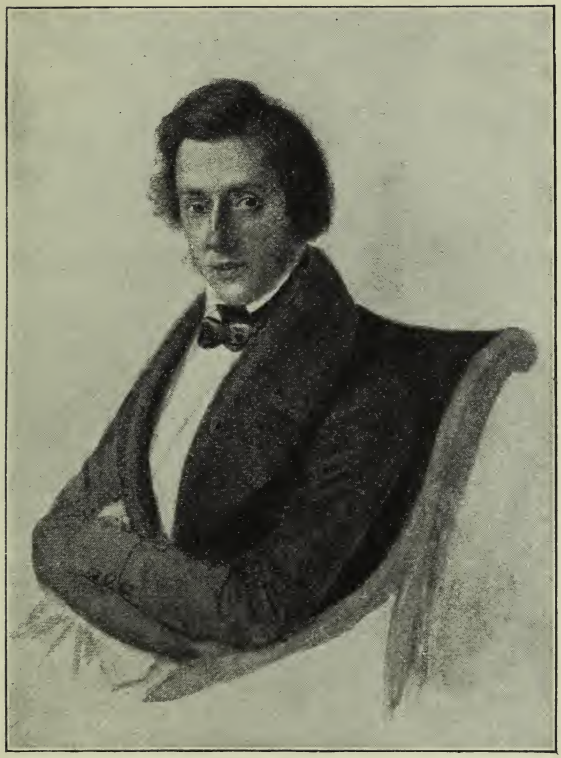
B. Kompositionen ohne Angabe einer Opuszahl.

Szenen aus Goethes Faust f. Solost., Chor u. Orch. 3 Abt. IX. 18. Ouvertüre f. Pfte. zu 2 Hdn. v. Komp. u. zu 4 Hdn. v. Bargiel.
Der deutsche Rhein, f. 1 Singst. u. Chor m. Pfte. X. 12
Soldatenlied, f. 1 Singst. m. Pfte. XIII. 38.
An Anna, f. 1 Singst. m. Pfte. XIV. 2.
Im Herbst, f. 1 Singst. m. Pfte. XIV. 3.
Hirtenknabe, f. 1 Singst. m. Pfte. XIV. 4.
Sommerruh, f. 2 Singst. m. Pfte. XIV. 5.
Symph. Etüden f. Pfte. zu op. 13 (5 Var.). XIV. 6.
Scherzo f. Pfte. zu op. 14. XIV. 7.
Presto f. Pfte. zu op. 22. XIV. 8.
Thema Es-dur f. Pfte. XIV. 9.
Kanon über „An Alexis". Leipzig, Kahnt.
Sechs Sonaten f. Viol. v. J. S. Bach mit hinzugef. Pfte.-Begleitung. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

II. Schriften und Briefe.

Ges. Schriften über Musik u. Musiker. 4 Bde. 1854. 4. Aufl. 2 Bde., herausgeg. v. G. Jansen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1892.
Jugendbriefe. Nach d. Originalen mitget. v. Clara Schumann. Ebd. 1885. 4. Aufl. 1910.
Briefe. Neue Folge. Herausgeg. v. G. Jansen. Ebd. 1886. 2. Aufl. 1904.


F. Chopin

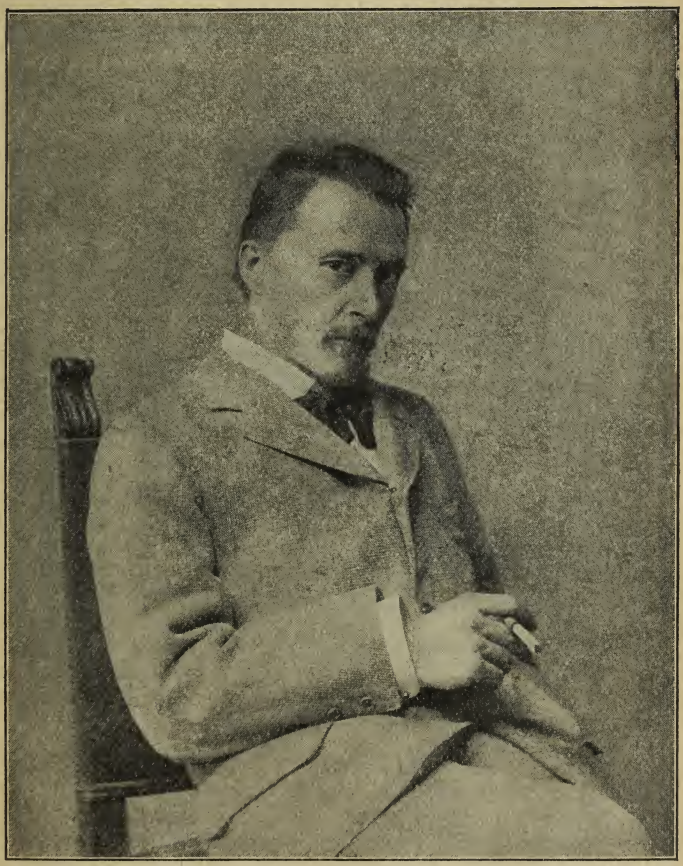


F. Chopin

Nach dem Gemälde von Maria von Wodzińska, seiner Braut.

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Hugo Wolf-Bücher



Breitkopf & Härtel · Leipzig

HUGO WOLF

von

ERNEST NEWMAN

Aus dem Englischen übersetzt von Hermann von Hase

Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles

Preis geheftet 4 M., in geschmackvollem Leinenband 5 M., in Lederband mit Golddruck 6 M.

Ein gründlicher Kenner hat es hier unternommen, uns das tief tragische Schicksal des großen Meisters des modernen deutschen Liedes nahezubringen und uns dadurch zugleich in den Stand gesetzt, die Eigenart seiner Werke besser zu würdigen. Wir lernen die schweren Kämpfe der Jugend, seine Schul- und Studienzeit kennen, erfahren von den jahrelangen Entbehrungen, von seiner endlichen Anstellung als Musikkritiker, seiner Krankheit und seinem Tode im Irrenhause. — Der 2. Teil des Buches geht auf die einzelnen Werke näher ein, analysiert einzelne Lieder, z. T. an der Hand von Notenbeispielen, aber auch die Opern, besonders „Der Corregidor", werden behandelt und gerecht beurteilt. — Das Werk ist mit photographischen Beilagen, vielen Notenbeispielen, faksimilierten Briefen und Manuskripten geschmückt.

AUS URTEILEN DER PRESSE ÜBER E. NEWMANS HUGO WOLF

Diese äußerst ansprechend ausgestattete, mit zahlreichen Bildern und Faksimiles geschmückte Biographie ist recht eigentlich für die große Zahl der Bewunderer Hugo Wolfs geeignet. Auf den vorhandenen Quellenschriften fußend, bringt sie eine Fülle von Daten über das Leben und Schaffen des Komponisten in geschickter Darstellung. Jedenfalls vollauf genug und ohne durch zu große Breite je zu ermüden. Der Verfasser hat somit ein sehr brauchbares Werk geschaffen und sein Übersetzer hat alles getan, um dem Buche auch in Deutschland, wo es naturgemäß am meisten gesucht werden wird, weite Verbreitung zu sichern. Musikpädagogische Blätter.

Newmans Hugo Wolf-Biographie ist wert, in Deutschland bekannt zu werden; ein inhaltreiches, mit tiefem Verständnis und großer Liebe für Wolfs Kunst geschriebenes Buch, dessen Verfasser man einige Überschätzung des Komponisten um so eher zugute halten kann, als er bemüht ist, seine Darstellung des Lebensganges und Würdigung des Schaffens des unglücklichen Liedmeisters mit möglichster Objektivität zu geben. So ist v. Hases Arbeit, das Werk des englischen Biographen ins Deutsche zu übertragen, schon an und für sich verdienstvoll, um so mehr als die Übersetzung vortrefflich gelungen ist und nicht auf ein fremdsprachliches Original schließen läßt. Allgemeine Musikzeitung.

Ernest Newmans englisches Buch zeichnen zwei Vorzüge aus, die gerade deswegen, weil ein Ausländer des Meisters Künstlerbild schuf und sein urdeutsches Schaffen mit kritischem Urteil auf die Werte untersucht, von besonderer Bedeutung sind: die Liebe und Sorgfalt, mit der Newman den kleinsten Details in Wolfs Leben nachspürte, um über die, den Dichter in den einzelnen Lebensabschnitten erfüllenden Stimmungen unterrichtet zu sein und aus ihnen auf das Schaffen in diesen Epochen schließen zu können, und zweitens das feinfühlige Nachempfinden, das Ernest Newman auch in solchen Fällen zum glaubhaften Deuter des Komponisten macht, die einer vielfachen, bei der Feststellung der Kunstwerte schwankenden Auslegung fähig sind. Wir können dem Buche kein besseres Lob spenden, als wenn wir sagen: es mutet uns an wie ein von deutscher Hand geschaffenes Original, so ausgezeichnet ist nicht nur sein Inhalt, so klassisch ist auch die Übersetzung durch Hermann von Hase. Breslauer Zeitung.

Ein geschlossenes, nicht zu knappes, aber auch nicht zu weitschichtiges Lebensbild mit einer Einführung in das Wesen der Wolfschen Musik, dies gibt das Newmansche Buch. Man darf es jedermann zum Gebrauch empfehlen, weil es leicht verständlich und mit geläutertem Urteil abgefaßt ist. Es vermehrt die Zahl der guten Lebensabrisse der genialen Persönlichkeiten, deren Werke unvergänglich sind. Gothaisches Tageblatt

HUGO WOLF

von

MAX MOROLD

Mit einem Bildnis

In Oxfordleinen gebunden 1 Mark

Den erschöpfenden Lebensbeschreibungen Hugo Wolfs, die wir bereits besitzen, wird hier in kurzen biographischen Umrissen ein kleines Charaktergemälde gegenübergestellt, das vor allem die menschlichen Seiten des wie ein Meteor aufleuchtenden und verlöschenden Tondichters liebevoll und unparteiisch herauszuarbeiten sucht, um aus ihnen auch die Besonderheiten seiner zwar begrenzten, aber tiefen und mächtigen Kunst abzuleiten und verständlich zu machen. Mit einem Worte: die Persönlichkeit Wolfs tritt uns aus diesem Büchlein höchst lebendig entgegen und spricht zu uns mit einer Beredsamkeit, durch die sich etwas von dem Feuer mitteilt, das in Wolf selbst loderte und ihn verzehrte.

HUGO WOLFS FAMILIENBRIEFE

:: Eine Persönlichkeit in Briefen ::

Herausgegeben von Edmund von Hellmer

Mit drei Abbildungen. — Geheftet 3 M., gebunden 4 M., in Leder gebunden 5 M.

Inhalt: Schuljahre – Lehrjahre – Aufstieg – Höhe – Niedergang

Von jeher waren die Briefe großer Männer der Gegenstand lebhaften Interesses. Denn abgesehen von ihrem autobiographischen Wert bieten sie das zuverlässigste Material zur Kenntnis des Charakters. Die Lektüre der Briefe bedeutender Künstler beweist dies am klarsten, namentlich wenn der Schreiber eine solch impulsive Natur wie Hugo Wolf und die Adressaten die allernächsten Angehörigen waren. Gehörte er auch nicht zu den großen Briefschreibern seiner Zeit, so trägt doch seine Korrespondenz stark individuelles Gepräge: selbst im Kleinsten findet sich das Markante seines Charakters. — Gerade seiner Familie gegenüber tritt die Eigenart seines Wesens am deutlichsten hervor: seine Leidenschaftlichkeit, sein tiefes Mitgefühl, sein idealer Sinn. Die zeitweise abstoßende Schroffheit im Ton seiner Briefe hält dabei stets einer ungezwungenen Herzlichkeit die Wage.

Die Briefe aus der Schulzeit — es sind nur sehr wenige erhalten — zeigen ihn bereits als Kämpfenden. Der Vater widersetzt sich anfangs dem Entschlusse des Sohnes, Musiker zu werden, bis dieser schließlich doch seinen Willen durchsetzt und das Wiener Konservatorium besucht. Hier gerät er bald in Konflikt mit dem Direktor, der seine Entlassung verfügt. In der folgenden Zeit, in der er sich selbst weiterbildet, entsteht eine ungewöhnlich große Zahl von Kompositionen, auch sein schriftlicher Verkehr mit dem Elternhaus ist sehr lebhaft. In

einigen an die Eltern gerichteten Briefen gibt er ein charakteristisches Bild von Richard Wagner und dem Eindruck, den Lohengrin und Tannhäuser auf ihn gemacht haben. Die nächste Zeit, die reich an Enttäuschungen ist, aber einen großen Fortschritt in seinem kompositorischen Schaffen darstellt, weist wenig Briefe an die Eltern auf. Die Mehrzahl ist an seine Geschwister gerichtet und durch große Herzlichkeit ausgezeichnet. Mit dem Jahre 1888 erreicht Hugo Wolf die Höhe seines Lebens. Die besten und größten Werke fallen in diese Zeit. So finden sich auch in den Briefen dieser Periode Berichte über erfolgreiche Aufführungen seiner Kompositionen, über sein Arbeiten am „Corregidor" usf. — Den Schluß des Bandes bilden einige Zeilen, die er während seines ersten Aufenthaltes in der Privat-Heilanstalt an seine nächsten Verwandten richtete und die den vollständigen Verfall seiner Geisteskraft ahnen lassen.

Auszüge aus Hugo Wolfs Briefen an seine Eltern:

Teuerste Eltern!

Leider habe ich in Ihrem Briefe gesehen, daß Sie mit der Musik noch immer nicht einverstanden sind. Gut, ich werde mich Ihrem Willen fügen, die Musik ganz aufgeben und mich einer Profession widmen. Man kann auch bei einem Geschäfte ehrlich und rechtlich, und wenn man die Sache fleißig und verständig betreibt, auch glücklich leben. Ich habe die Musik so innig geliebt und hätte, wie mir von H. verboten wurde die Musik zu betreiben, nicht aushalten können, wenn nicht Prof. N. die Freundlichkeit gehabt und mir erlaubt immer und wann ich wollte, zu ihm spielen zu gehen. Mir ist die Musik wie Essen und Trinken. Da Sie aber durchaus nicht wollen, daß ich ein Musikus — nicht wie Sie der Meinung sind Musikant — werde, so will ich gehorchen und mich einem anderen Fache widmen. Gott gebe nur, daß Ihnen dann die Augen nicht aufgehen werden, wenn es schon zu spät für mich zum Umkehren zur Musik sein wird. Ich will Sie nicht mehr mit Bitten bestürmen, mich der Musik widmen zu lassen, wenn Sie

selbst nicht den deutlichen Beweisen meines Talentes zur Musik und der besseren Einsicht folgen wollen. Denn in Ihrem letzten Brief sah ich, daß der Musiker in Ihren Augen ein fast verächtliches Individuum ist. Sie bedauern mich, daß ich Musiker werden will, — ich bedauere aber Sie, daß Sie nicht zugeben, daß ich mich dieser Kunst widmen darf. Verzeihen Sie mir mein hartes Schreiben, aber ich bin über Ihr letztes Schreiben fast verzweifelt. Ich grüße und küsse Ihnen vielmals die Hände als

Ihr in seinen schönsten Hoffnungen getäuschter Sohn

Hugo Wolf.

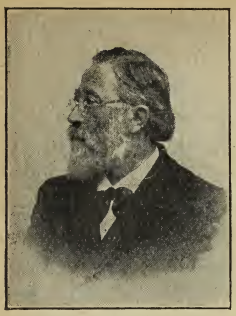
Schreiben Sie schnell!

Undatiert. Anfang fehlt.

Die Oper Lohengrin, wie sie Wagner einstudiert hatte, war prachtvoll. Noch nie hat eine Oper mich so entzückt wie Lohengrin; ich halte es für die erste Oper, die es gibt. Ich finde keine Worte, dieselbe zu beschreiben. Der Beifall war geradezu enthusiastisch und daß ich nicht einer der Letzten in der Beziehung war, ist selbstverständlich. Es ist die erste Oper, die einen so gewaltigen Eindruck auf mich machte. Beim Schlusse des dritten Aktes, wo Lohengrin von Elsa Abschied nimmt und das Schwanenlied zum zweiten Male singt, wurde ich von der Gewalt der Musik so ergriffen, daß ich — weinte. Auch sein Söhnchen Siegfried und das Töchterlein Kriemhilde waren in der Oper. Näheres im nächsten Brief, da ich es nicht mehr aushalte länger zu schreiben. Der Gedanke ist viel zu schnell und die Feder kann nicht folgen, deshalb die schlechte Schrift. Vom Freischütz das nächstemal. Halten Sie den Brief ja auf — er ist mir von Wichtigkeit.

Glückliche Weihnachten und einen schönen reichbesetzten Christbaum wünschend, verbleibe ich mit herzlichen Grüßen und Küssen Ihr dankschuldiger Sohn

Hugo Wolf.



EMIL KAUFFMANN

Hugo Wolfs Briefe an Emil Kauffmann

Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgegeben von

Edmund Hellmer

Preis 3,50 M., geb. 4,50 M.

Der Tübinger Universitätsmusikdirektor Emil Kauffmann war einer der wenigen, die dem Komponisten und seinen Werken volles Verständnis entgegenbrachten. Ihm offenbarte sich der hart um Erfolg ringende Künstler in besonders wichtigen und schönen Briefen. Sie setzen zu ihrem Verständnis keine besondere Kenntnis des Lebens Hugo Wolfs voraus. Aus ihnen selbst wird der Leser den Künstler und Menschen am besten kennen und lieben lernen. Denn in Wirklichkeit hat dieser damit seine Selbstbiographie „zwischen dreißig und vierzig“ geschrieben.

Es ist von allgemeinem Interesse, die Frage der modernen Tenöre, der lyrischen Dichtungen, der öffentlichen Kritik in Wolfs Sinne durchzugehen und es hat einen besonderen Reiz, mit diesem kühnen Neuerer, der das deutsche Lied auf neue Höhe gehoben hat, alle die Wege und Irrwege zu durchwandeln, die die Kunst vom Zimmer bis zum Konzertsaal zu gehen hat. Alle, die Wolfsche Lieder genossen haben, werden mit Spannung diese Briefe lesen, in denen sich die Schaffenslust und die Kämpfe des Künstlers, die Zerrissenheit des Herzens und die Anfänge der letzten Verzweiflung ergreifend widerspiegeln.

Breslauer Morgenzeitung.

Die Briefsammlung bietet ungemein schätzenswertes Material für die Beurteilung eines der originellsten Tonsetzer und Künstler unserer Zeit und ist daher als Lektüre aufs dringendste zu empfehlen. Musikal. Wochenblatt.

Denen, die den Komponisten kennen, bietet die Sammlung eine ungemein wertvolle Gabe zum Verständnis seines Schaffens. Alle werden daraus den Künstler und Menschen schätzen lernen. Neue Zürcher Zeitung.

Hugo Wolfs Briefe an Hugo Faißt

Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins
in Wien herausgegeben
von

Michael Haberlandt

Preis 3,50 M., geb. 4,50 M.

HUGO FAISST

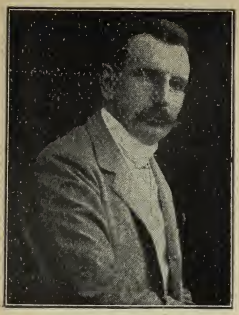
Als Mensch und Musiker tritt uns der Künstler entgegen in diesen, an den Stuttgarter Rechtsanwalt Faißt, seinen intimsten Freund und opferfreudigen Beschützer, gerichteten Briefen. Schlicht und getreu, ohne pathetische Anklagen gegen das Schicksal, ohne unmännliches Jammern berichtet Wolf hier von seinen bitteren Enttäuschungen und Leiden, von den spärlichen frohen Tagen, für jede Liebestat, jeden Zuspruch in herzlichen Worten dankend. — Doch auch von seinem künstlerischen Schaffen gibt dieses Selbstporträt Kunde: Wir erfahren von der Entstehung seiner Lieder, seiner Oper „Der Corregidor", lesen Urteile über neue Erscheinungen, über Komponisten usw.

Alles dies macht diese Briefe zu einem Dokument edler Menschlichkeit und echter Mannesfreundschaft; sie sind mehr als ein bloßer biographischer Beitrag und bloße Selbstcharakteristik.

Wir gewinnen hier ein anschauliches Bild von der stets inniger werdenden Freundschaft des Komponisten zu dem kunstsinnigen Dilettanten in Stuttgart. Für die Verehrer Wolfs werden diese Briefe eine willkommene Gelegenheit bieten, nicht nur mit dem Meister, sondern auch mit dem Menschen näher bekannt zu werden.
Weihnachtskatal. d. Mitteld. Vereinssortiments.

Ein Beitrag zur Charakteristik des hochgeschätzten Komponisten, der sich jetzt, freilich erst nach seinem Tode, Bahn gebrochen hat. Der Stuttgarter Rechtsanwalt Hugo Faißt hat daran großen Teil: er hat Hugo Wolf bekanntgesungen. In vorliegenden, vornehm ausgestatteten Briefen erscheint Wolfs Charakter von achtenswerten Seiten; daneben verfolgt man mit Interesse die Intimitäten seines Schaffens und seines Ringens um Anerkennung. Hugo Wolf-Freunden eine willkommene Gabe!
Lit. Jahresbericht von H. Schöningh.

Die vorliegenden Briefe Wolfs an seinen Freund Faißt (aus den Jahren 1893 bis 1898) erweisen sich als höchst schätzenswerten Beitrag zur Wolf-Biographie... Professor M. Haberlandt in Wien hat die Ausgabe mit einem gediegenen, inhaltsreichen Vorwort versehen und die nötigen Erläuterungen hinzugefügt Wie das Buch den sich stetig mehrenden Verehrern Wolfs willkommen sein wird, so möge es auch berufen sein, dem genialen Pfadfinder neue Freunde zu erwerben. Lit. Handweiser.



OSKAR GROHE

Hugo Wolfs Briefe an Oskar Grohe

Im Auftrage des Hugo Wolf-Vereins in Wien herausgegeben

von

Heinrich Werner

Preis 5 M., geb. 6 M.

Die Briefe an Grohe nehmen unter Wolfs Korrespondenz eine Sonderstellung ein. Die Briefe an Emil Kauffmann weisen vergleichsweise einen vornehmen Respektston auf, der in erster Linie durch den Altersunterschied bedingt war; die an Faißt hinwiederum stehen abseits vom Alltäglichen: sie sind zum Teil unter dem Eindruck künstlerischer Ekstase entstanden. Den echten Hugo Wolf, wie er sich im gewöhnlichen Leben gab, lernen wir erst in diesen, an den Mannheimer Landgerichtsrat Grohe gerichteten Zeilen kennen. Dem lebensgewandten, weltmännischen, energischen Freunde gegenüber bildet der im praktischen Leben kindlich-naive, rührend-hilflose Künstler einen eigenartigen Kontrast. Zum Teil in knappen, ekstatisch-abgerissenen Sätzen informieren sie nicht nur über sein musikalisches Schaffen, sondern streifen auch interessante Momente aus seinem äußeren Leben. Aber nicht nur der Musiker und Musikfreund wird an diesen Mitteilungen, die eine Fülle biographischer, ästhetischer und kritischer Bemerkungen enthalten, großes Interesse haben, auch dem Psychologen bieten sie reichen Stoff. Denn nirgends hat Wolf sich so offen über sich selbst ausgesprochen, keinem andern hat er so viel Einblick in seine Künstlerseele gewährt als Grohe, mit dem er lange Freud und Leid geteilt hat.

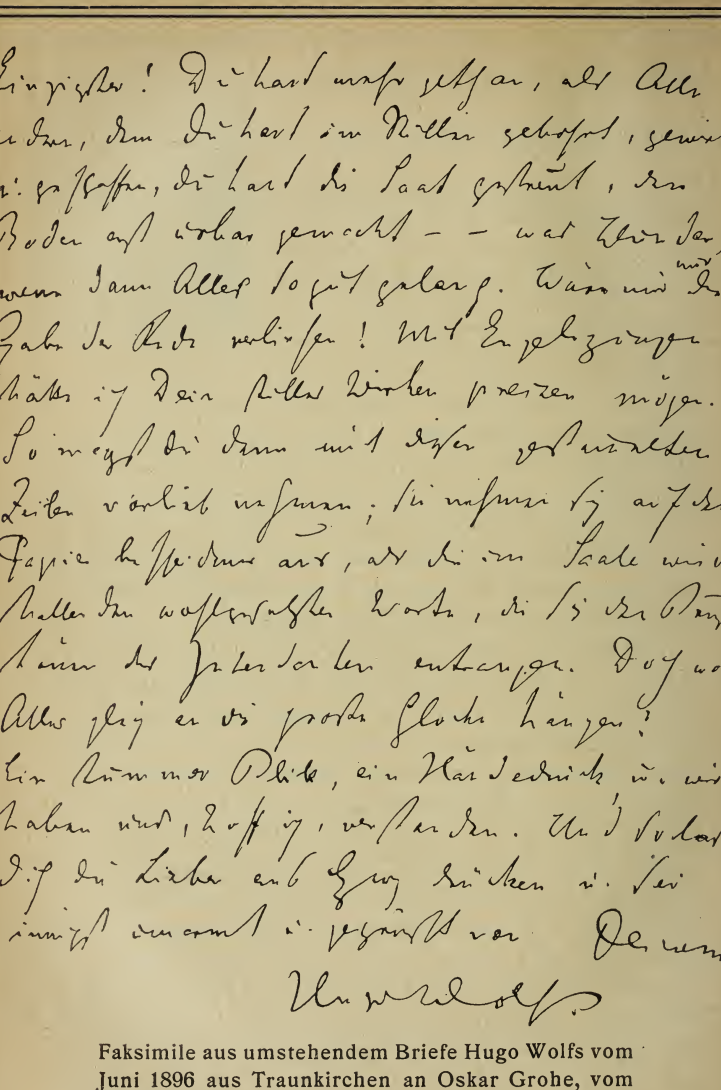
Wie sehr er Grohe ergeben war und wie herzlich er ihm zu danken wußte, zeigt der folgende Brief:

Mein lieber Freund!

— — — Dein Glückwunschtelegramm ging von Stuttgart nach Wien und von dort aus erst an mich. Ich erhielt es somit erst gestern. Mein lieber Freund, ich habe Dir ja schon so viel zu danken, daß es mir ganz lächerlich vorkommt, wenn ich Dir für Deine Glückwünsche zum Konzert noch speziell danken soll. Du Treuester aller Treuen, was hast Du alles für mich getan! Wieviel Liebe, Sorge, Kummer, Zeit, Geld hast Du für mich und die heilige Sache aufgewendet! Unermüdlich warst Du auf Deinen langen Beinen, mit denen Gott Dich begnadet und die Zeit ihres Lebens gesegnet sein mögen. Sie sind so recht das Symbol des Fortschrittes, und deshalb hast Du auch in meinen Augen vor andern so viel voraus. Du unermüdlich Fortschreitender, der so rüstig der Freiheit eine Gasse bahnte und mir armen Menschenkindlein das Gehen lehrte, Licht und Luft um mich verbreitend.

Gesegnet sei Dein segenvolles Walten, Du Liebster, Einzigster! Du hast mehr getan als alle andern, denn Du hast im Stillen gebohrt, gewirkt und geschaffen, Du hast die Saat gestreut, den Boden erst urbar gemacht — — — was Wunder, wenn dann alles so gut gelang. Wäre mir nur die Gabe der Rede verliehen! Mit Engelszungen hätte ich Dein stilles Wirken preisen mögen. So magst du denn mit diesen gestammelten Zeilen vorlieb nehmen; sie nehmen sich auf dem Papiere bescheidener aus, als die im Saale widerhallenden wohlgesetzten Worte, die sich den Brusttönen des Intendanten entrangen. Doch wozu alles gleich an die große Glocke hängen? Ein stummer Blick, ein Händedruck, und wir haben uns, hoff' ich, verstanden. Und so laß Dich, Du Lieber, ans Herz drücken und sei innigst umarmt und gegrüßt von Deinem

Hugo Wolf.



Faksimile aus umstehendem Briefe Hugo Wolfs vom Juni 1896 aus Traunkirchen an Oskar Grohe, vom Eigentümer freundlichst zur Verfügung gestellt.

HUGO WOLFS
MUSIKALISCHE KRITIKEN

Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins herausgegeben von RICH. BATKA und HEINR. WERNER

Mit einem Bildnis. — Preis 7,50 M., gebunden in Leinwand 9 M., in Leder 10 M.

Bevor Hugo Wolf als Komponist hervortrat, schrieb er in den Jahren 1884—1887 Kritiken über Opern und Konzerte für das „Wiener Salonblatt". Diese, vorher nur in Auszügen bekannten Aufsätze liegen hier erstmalig gesammelt vor. Sie haben dadurch, daß sie die ganze geniale Persönlichkeit Wolf in ihren Kunstanschauungen widerspiegeln, einen über die damalige Zeit hinausreichenden Wert. Trotz seiner großen Jugend urteilte Hugo Wolf in seltenem Maße reif und scharf; freilich bringen seine ungezügelte Leidenschaft und sein Temperament Stellen, z. B. die Ausfälle gegen Brahms, mit, die ihm manche Feindschaft eingetragen haben. Ebenso groß wie seine Abneigung gegen Brahms ist aber seine Sympathie für Wagnersche Musik, für die seine Begeisterung keine Grenzen kannte. Niemals aber ist seine Schreibweise langweilig oder einseitig. An vielen Stellen tritt die große schriftstellerische Begabung Wolfs besonders auffällig zutage, z. B. in der nachstehend abgedruckten Kritik über Schuberts H moll-Symphonie. — Dazu kommt, daß nicht nur über die Interpretation der gehörten Kunstwerke berichtet, sondern das Wesen der einzelnen Kompositionen eingehend dargelegt wird. Darin liegt vor allem die Bedeutung der vorliegenden Aufsätze für die Musikgeschichte.

EINE KRITIK HUGO WOLFS UBER SCHUBERTS H MOLL-SYMPHONIE

Nun noch einmal in den großen Musikvereinssaal. Es waren mehr oder weniger altbekannte Stücke, die im letzten Konzert der Philharmoniker zu Gehör gebracht wurden. Wir begegneten ihnen um so lieber, als der Reiz ewiger Jugend und Schönheit sie uns immer neu erscheinen läßt. Schuberts H moll-Symphonie, ein treues Spiegelbild der künstlerischen Individualität ihres Schöpfers, ist leider Fragment geblieben. So gleicht sie auch in ihrer Form dem äußeren Lebensgange des Meisters, der ja in der Blüte seines Lebens, in der Vollkraft seines Schaffens vom Tode hinweggerafft wurde. Schubert hat nur ein halbes Menschenalter gelebt, als Mensch sowohl wie auch als Künstler. Sein Leben hat just ausgereicht, zwei in Inhalt und Form vollendete Symphoniesätze zu schreiben. Wohl besitzen wir von ihm ein kostbares Vermächtnis in seiner C dur-Symphonie; aber aller blühende Gedankenreichtum, der üppigste Melodienzauber kann uns über das lockere Gefüge ihres symphonischen Baues nicht hinwegtäuschen. Die H moll-Symphonie ist nicht nur knapper, einheitlicher in der Form als die in C dur, in ihren Themen spricht auch der pathetische Schubert ebenso überzeugend als der elegisch träumerische. Er gibt sich in ihr so vollständig als in seinen Liedern, in denen er freilich das Höchste geleistet. Aber die H moll-Symphonie ist ein Bruchstück geblieben, und dem Streben Schuberts, den Spuren des titanischen Beethoven mit jenem Erfolge nachzugehen, dem die Erreichung des hohen Zieles aus lockender Ferne winkt, hat der tückische Tod ein Ende gesetzt. Als hätten die Musen und Parzen sich verständigt, ward ihm von den erstern das fruchtbare Eiland des Liedes zum Angebinde beschert, das er wohl in der kurzen Zeit seines Erdendaseins durch den überströmenden Quell seiner Melodien in einen fabelhaften Zaubergarten umwandeln konnte, der auch nie und nimmermehr verwelken wird. Von dieser Zauberinsel aus sah er nun den Riesen Beethoven im Sturme den Ozean durchkreuzen, wie er wettergrollend an ihm vorübersauste. Da faßte ein mächtiges Verlangen sein Herz. Ihm zu folgen auf seiner öden, gefährlichen Bahn, das war nun Schuberts einziger Gedanke. Aber das war gar schwer, denn der Titane liebte es, zwischen Klippen, Sandbänken, Riffen, Strudeln und Brandungen zu segeln, und schiffte er ins weite Meer hinaus, dann raste er auf Sturmesflügeln, Blitz und Donner herabbeschwörend, ein Gott, jeden ihm Begegnenden durch seinen bloßen Anblick tötend. Aber in milderen Augenblicken, wenn der todesmutige Seemann dem schaukelnden Spiel sanfter Wellenschläge sich überließ und sich's behaglich machte, dann nahte von fern wohl ein blumengeschmückter Kahn, in ihm der liebliche Inselbewohner, erschrocken und staunend auf das sonderliche Gebaren des Meerriesen achtend. Der aber, einen Lauscher gewahrend, segelte unmutig und finster davon. Solche wiederholte Versuche, dem anderen sich zu nähern, hatten auf den gemütvollen Insulaner mächtig gewirkt, eifrig pflegte er seinen Garten, aber auch mit dem Ozean wurde er vertrauter. Manchen Sturm hat er in seinem kleinen Fahrzeuge überstanden, manche Klippen durchschifft, er wollte ein ganzer Seemann werden, er wäre es wohl auch geworden, aber er — starb. — — — — — — — — — — — — — —

GESAMMELTE AUFSATZE ÜBER HUGO WOLF

Mit einem Vorwort von Herm. Bahr

Herausgegeben vom Hugo Wolf-Verein in Wien

1. Folge. Geheftet 1 Mark

Der Hugo Wolf-Verein beabsichtigt mit der Herausgabe dieser vornehm ausgestatteten Broschüre, welche sich als eine Sammlung von kritischen Aufsätzen über Hugo Wolf darstellt, das allenthalben erwachende Interesse für den so hochbegabten Komponisten zu festigen und zu vertiefen. Nach seiner Absicht soll die vorliegende Sammlung durch ihre fortlaufende Beziehung auf das Leben des Komponisten und seine künstlerische Entwicklung dem Leser die gleiche Anziehung und Anregung bieten wie eine Biographie. Die Aufgabe war in dieser Beziehung nicht leicht. Mit Geschick wurde aus dem innerhalb eines Jahrzehntes erschienenen Material geschöpft. Wie es schon die chronologische Anordnung mit sich brachte, eröffnet die Reihe Josef Schalk, der als einer der ersten auf Wolfs Bedeutung hingewiesen hat. Seine drei Aufsätze: „Neue Lieder, neues Leben", „Hugo Wolf", „Hugo Wolfs Goethe-Lieder und sein spanisches Liederbuch", in denen er die ersten großen Liederzyklen Wolfs einer eingehenden kritischen Analyse unterzieht, enthalten zugleich die tiefsten Gedanken und schönsten Meinungen, die über den Schöpfer des modernen Liedes ausgesprochen worden sind. Es ist eine wahre Freude, Schalks Artikel zu lesen. Ein Musiker in des Wortes schönster und edelster Bedeutung, der auch zugleich ein geistvoller Schriftsteller ist, spricht da zu uns. Jedenfalls eine sehr seltene Erscheinung. Von den übrigen durchwegs fesselnden Arbeiten, die das Büchlein enthält, seien genannt K. Hallwachs' Essay über Wolf als künstlerische Gesamterscheinung, E. O. Nodnagels an biographischem Material reicher Aufsatz „Hugo Wolf, der Begründer des neudeutschen Liedes" und Edmund Hellmers gegenständlich interessierender Bericht über die Mannheimer Premiere des Wolfschen „Corregidor". Außerdem enthält das Bändchen noch Beiträge von Paul Müller, „Ein neuer Liederkomponist" und von Dr. Grunsky. Hermann Bahr hat ein Geleitwort zu dem Werkchen geschrieben, in welchem er in seiner bekannten originellen Art ein gelungenes Bild der künstlerischen Persönlichkeit Wolfs malt. Österreich. Literaturblatt.

2. Folge. Geheftet 75 Pf.

Diese neue Folge der „Gesammelten Aufsätze über Hugo Wolf" enthält wieder einige vorzügliche Essays über den Meister. Der beste ist wohl Dr. M. Haberlandts seinerzeit im „Neuen Wiener Tagblatt" veröffentlichter Aufsatz, der in festen Strichen ein Bild von Wolfs künstlerischem Schaffen entwirft. Detlev v. Liliencron hat ein wunderschönes Gedicht, „Hugo Wolf", beigesteuert, markig und frisch im Ton und schneidend scharf im Ausklang..... E. Hellmer und Dr. Kauffmann (Tübingen) sind gleichfalls mit hübschen Aufsätzen vertreten. Der kleine Band ist geschmackvoll ausgestattet. Seine Lektüre kann jedem Musikfreunde bestens empfohlen werden. Man wird sich über so manches im Wesen Hugo Wolfs klar, wenn man das Buch gelesen hat. Sport und Salon.

Der Corregidor von Hugo Wolf

Kritische und biographische Beiträge zu seiner Würdigung

Herausgegeben vom Hugo Wolf-Verein in Wien und im Auftrag des Vereinsvorstandes redigiert von Edm. Hellmer

Geheftet 75 Pf.

Es gibt nichts Interessanteres, als Einblick zu erhalten in den Werdegang eines großen Kunstwerkes. Wie des unglücklichen Liederkomponisten Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor" entstanden und wie sie endlich nach Überwindung unzähliger äußerlicher und innerer Schwierigkeiten zum ersten Male in Mannheim zur Aufführung gelangte, darüber gibt uns im vorliegenden Buche die Verfasserin der Dichtung dieser Oper, Frau Rosa Mayreder-Obermayer, deren Name ja sowohl auf literarischem als auf künstlerischem Gebiete einen guten Klang besitzt, in lebendiger und fesselnder Weise Aufschluß. Wir erfahren, wie Ende der achtziger Jahre Hugo Wolf zum ersten Male den Blick auf die Bühne richtete und durch die Novelle des spanischen Dichters Alarcon „Der Dreispitz" angeregt, sich selbst daraus ein Textbuch zurechtmachen wollte, und wie schon damals Frau Mayreder durch gemeinsame Freunde dazu bestimmt wurde, die Dramatisierung der Novelle für Wolf vorzunehmen, obwohl sie ihn kaum mehr als dem Namen nach kannte. Aber erst im Jahre 1895 wendete sich Wolf von der Lyrik zum Drama und griff den alten Plan wieder auf, diesmal mit einem solchen Feuereifer, daß die Komposition in drei Monaten und neun Tagen vollendet war; nur die Ausarbeitung der Instrumentation beschäftigte ihn noch in der zweiten Hälfte des Jahres. — Mit der Kunst der Dichterin hat Frau Mayreder uns nicht nur die Entstehungsgeschichte des „Corregidor" vorgeführt, sondern diese bildet nur den Untergrund, auf dem das Charakterbild des Tondichters emporsteigt, diese feingestimmte, echt künstlerische, ganz innerliche Natur mit ihrer Reizbarkeit gegen die nüchterne, brutale Wirklichkeit. Wir lernen begreifen, daß die Aufregungen und mannigfachen Enttäuschungen, welche mit den Versuchen, seine Oper an den großen Bühnen zur Aufführung zu bringen, verbunden waren, den Anstoß zum Ausbruch des schweren geistigen Leidens gegeben haben, das ihn seit dem Jahre 1897 unheilbar umnachtet hielt. Der Augenblick des Triumphes, als er damals in Mannheim nach dem dritten Akte des „Corregidor" den nichtendenwollenden Stürmen des Beifalls endlich Folge leisten und an der Rampe erscheinen mußte, und den Frau Mayreder so ergreifend schildert, war für ihn das letzte höchste Glück gewesen. . . . Das kleine Buch, das nun der Verein herausgegeben und in welchem neben dem meisterhaften Aufsatze Rosa Mayreders noch ein kleines Stimmungsbild von Dr. Michael Haberlandt, einen Abend, an welchem Wolf einem engen Freundeskreis sein Werk zum ersten Male vorspielte, schildernd, und eine liebevolle Analyse der Tondichtung von Dr. Richard Batka sich finden, wird ohne Zweifel viele zur Beschäftigung mit dem Werke anregen, ihm neue Freunde, neue Bewunderer gewinnen.

Neue musikalische Presse.

Wenn es wahr ist, das Wort des Dichters, das einen frühen Tod als eine Gabe preist, mit der die Götter ihre Lieblinge zu segnen pflegen, so muß es scheinen, als sei es unter allen Künsten vornehmlich eine, deren Jünger sich der Gunst der Himmlischen rühmen dürfen: jene eine, die wir so oft als die „göttliche" bezeichnen. Schauen wir uns um im Kreise unserer großen Tonmeister, so fällt unser Blick auf gar manche edle jugendliche Gestalt, die inmitten der Blüte ihres Lebens und Schaffens hinweggenommen ward von der Stätte ihres Wirkens. Wir aber klagen ob solch' frühen Hingangs, den wir als einen Verlust empfinden für die Welt der Kunst, und statt den glücklich zu preisen, den ein gnädiges Geschick vor der Zeit den Kämpfen und Nöten entrückte, die der Sterblichen keinem, am wenigsten aber dem Künstler hienieden erspart bleiben, trauern wir vielmehr um ihn, dem es nicht vergönnt sein sollte, die hohe Mission zu vollenden, die seinem Leben zuerteilt ward, und unsere Klagen und Tränen werden zum Demantschein, mit dem wir gern das Bild der Frühvollendeten verklären.

Auch das Bild Frédéric Chopins, des polnischen Tondichters, gehört in die Reihe jener Lichtgestalten, die wir uns gewöhnt haben, im Verklärungsscheine ihres frühen Todes zu betrachten. Und mit Recht. Vom Zauber ewiger Jugend umflossen, von unsagbarer Anmut und Liebenswürdigkeit erfüllt, übt es eine unwiderstehliche Anziehungskraft auf den Beschauer und läßt uns in ihm eine der idealsten Erscheinungen erkennen, die die Geschichte der Tonkunst aufzuweisen hat. Nicht mit den titanenhaften Gestalten eines Beethoven und Bach, oder anderer unserer

musikalischen Heroen dürfen wir ihn vergleichen, dessen Schaffensweise keinen pathetischen Aufschwung im monumentalen Stile jener kennt, in dessen Sein und Wesen nichts lag, was ihn zum heroischen Charakter befähigte. Er war ein Dichter, ein Träumer und Phantast — nichts weiter; freilich dies alles in genialischster Art. In engen Grenzen verharrte sein künstlerisches Genie. Vom weiten Reich seiner Kunst erwählte er sich nur das Gebiet der Klaviermusik. Aber innerhalb desselben schaltete er als Künstler von Gottes Gnaden. Zum Verhängnis ward ihm nur, daß ihm kein gesundes Gleichgewicht zwischen Leib und Seele beschieden war. Daß sein zarter Körper, seine überempfindlichen Nerven den Anforderungen seiner kühnen Einbildungskraft, seines hochgemuten leidenschaftlichen Empfindens nicht immer genugzutun vermochten, daß sein Können mannigfach zurückblieb hinter seinem Wollen und Streben, das bildet die Tragik in Chopins Leben, den Schlüssel für vieles, was sonst rätselhaft bliebe.

Seine Poesien und Träumereien gehören dem Reich der Romantik an, in dem er manchen Vorgänger hatte; aber in durchaus eigentümlicher Weise weiß er sie zu gestalten und ihnen ein fremdartig charakteristisches Gepräge zu verleihen, das sie von allen anderen Erscheinungen unterscheidet. Im Vollbewußtsein der Rechte des Künstlers hat Chopin sich unumschränkte Freiheit und Selbständigkeit für sein Schaffen, sowohl nach Form als nach Inhalt hin, zu wahren verstanden und indem er uns neue Ideen gab, auch eine neue Ausdrucksweise für dieselben gefunden. Allenthalben folgt er in freier Ursprünglichkeit dem Zug seines Genius; dennoch sehen wir ihn kaum je die feine Linie überschreiten, die jenseits der Welt der Schönheit und des Lichtes liegt. Der göttliche Funke durchzieht in vollem Strom seine Werke und verleiht ihnen einen seltsam leuchtenden Glanz, der uns ebenso blendet als entzückt,

ebenso bannt als hinreißt. Immerdar aber bleiben wir uns dessen bewußt, daß es die Macht eines Zauberers, nicht die Kraft eines Titanen ist, die uns fesselt. „Chopin hat etwas vom Engel und der Fee", sagt Liszt so wahr. Wie in einem Zauberlande fühlen wir uns unter dem Einfluß seiner ätherischen Gebilde. Rings um uns her ist Mondeshelle und Sternenglanz, Lilienduft und Nachtigallenklage; süße, berauschende Stimmen und Harmonien nehmen unsere Seele gefangen. Dann erlöschen plötzlich Mond und Sterne — alles ist still und nächtig, bis endlich ein Strahl des Lichts das Dunkel wiederum erhellt. Vom taghellen freudigen Glanz des Sonnenlichts ist wenig zu spüren in Chopins Tongestalten; es sind meist Nacht- und Nebelbilder, Morgen- und Abenddämmerungen, die er an uns vorüberziehen läßt. Es ist, als scheue sein empfindsames Wesen die grelle Beleuchtung des Tages, und sein träumerisches Gemüt wendet sich der Nacht zu, deren sanfter Schleier den Träumern hold ist.

So bilden Chopins Schöpfungen eine Welt für sich. Von Universalität ist in ihnen keine Spur; sie sind im höchsten Grade individuell, auch wenn sie sich nirgend losgelöst haben vom Boden der Zeit und der Heimat, dem sie entsprangen. Im Gegenteil: Chopin ist immerdar, ist bis zu seinem letzten Atemzuge ein treues Kind seines Vaterlandes geblieben. Nur hat das Volkstümliche bei ihm einen aristokratischen Charakter angenommen. Seine Werke sind ein Zeugnis dessen. In jedem derselben strömt ein lebendiger Zug des nationalen Elementes, in dem wir des Künstlers Lebens- und Leidenselement erkennen. Die Leiden und Freuden seines Volkes, dessen Wesen und Eigentümlichkeiten finden sich widergespiegelt in seinen Tongebilden, in deren jedem sich, mehr oder minder verborgen, die Klage um das tragische Geschick Polens zu wiederholen scheint. Denn wer erkennte nicht auch in dem

scheinbar heitersten derselben den Hauch von unbesiegbarer Schwermut, der sich wie ein Trauerflor über seine künstlerischen Äußerungen breitet? Das still getragene Weh des Dichterherzens, sein Leben und Hoffen, sein Lieben und Träumen, davon einst seine Lippen beharrlich geschwiegen, hier ist es laut geworden, das einst so keusch verhüllte Geheimnis seiner innersten Seele, hier hat es sich losgerungen und Gestalt gewonnen für den, der zu lesen und zu hören versteht. Nicht allen freilich ist es gegeben, den Offenbarungen eines Genius zu folgen, dem an Eigenartigkeit kein andrer vergleichbar ist. Zwar gehören sie längst zu den bevorzugtesten, zu den am meisten gespielten, und wenig oder nichts ist in ihnen alt geworden. Dem Empfinden der Gegenwart stehen sie weit näher als die Werke des wenig älteren Mendelssohn, oder selbst die des gleichalterigen Schumann. Ihre kühne fortschrittliche Klangsprache, ihr nervöser Herzschlag, ihre Tschkunst sozusagen verleiht ihnen ein modernes Gepräge.

Die Romantik erscheint, von diesem individuellsten Geiste widergespiegelt, neuartig, die uns so sympathische Weise stiller Träumerei gewinnt bei ihm eine veränderte Physiognomie. Chopin träumt mehr aus sich heraus, als in sich hinein, wie es deutsche und vornehmlich des versonnenen und versponnenen Schumanns Art ist. Man muß mit Chopins Leben, mit seiner Individualität und Nationalität vertraut sein, muß sich völlig in sie eingefühlt haben, um die Liebes- und Schmerzensklänge zu verstehen, die in seinen Tondichtungen laut werden. Meist aber hören wir nur die verschiedenen Einzelzüge seines Fühlens durch seine Interpreten widertönen. Die einen bringen vorzugsweise die elegante, graziös-kokette, andere die elegisch-träumerische, wieder andere die pikant-kapriziöse, spirituelle Seite seines Wesens zur Geltung. Das seltsame Gemisch dieser verschiedenartigen Aus-

strahlungen aber, das gerade Chopins Naturell bedingt, einheitlich zu verbinden und dabei der nervösen Sensibilität wie der heißverzehrenden Leidenschaft gerecht zu werden, die, bald heimlich glühend, bald offen emporflammend, seine Musik durchströmt, sind nicht viele imstande. Und doch liegt gerade in der Verbindung dieser scheinbar unversöhnlichen Gegensätze der geheimnisvolle Reiz seiner künstlerischen Persönlichkeit begründet. Chopin ist süß und herbe, sanft und wild, leichtbeschwingt und tiefsinnig, schmelzend und funkensprühend zugleich; er weint, wenn er zu lächeln scheint, und führt uns zu den Bildern und Gestalten seines Lebens, wenn wir in einer andern Welt mit ihm zu weilen meinen. Er täuscht uns fortwährend über sich selbst; aber er belohnt den, der sich nicht täuschen läßt, mit einem vollen Blick in eine Fülle inneren Reichtums. Seine süßen Melodien schmeicheln sich leise in unser Herz; der wilde Sturm seiner Leidenschaft aber nimmt uns Sinn und Seele gefangen. So steht Frédéric Chopin als ein Zauberer vor uns, der seines Zaubers nicht entkleidet wird, auch wenn uns das Rätsel seines Seins und Schaffens gelöst erscheint im Hinblick auf sein und seines Volkes Leben und Leiden.

Mit Unrecht, wie neuere Quellen, insbesondere Wanda Landowska*) und Chopins polnischer Biograph Ferdinand Hoesick**) besagen, hat man eine halbfranzösische Abstammung Chopins angenommen. Ganz und ungeteilt gehörte er Polen an***). Sein Urgroßvater, der Pole Nikolai Szop, ein Höfling des Königs Stanislaus

*) „Chopins Nationalität." Allgem. Musikzeitung. 12. Mai 1911.

**) „F. Chopin." Warschau 1904. Eine teilweise Übersetzung aus dem Polnischen von Bernard Scharlitt gibt „Die Musik", 1910, 2. Februarheft. Vielfach benutzt ist Hoesick auch in Hugo Leichtentritts „Fr. Chopin". Berlin, Harmonie, 1905.

***) Gleichwohl bezeichnet Chs. Taufschein den Vater als Franzosen.

Leszczynski, kam mit diesem nach Nancy. Von seinem Fürsten, der daselbst als Herzog von Lothringen residierte, die Erlaubnis zur Eröffnung einer Weinhandlung erhaltend, französierte Szop seinen Namen und nannte sich Chopin. Sein Sohn sowie sein Enkel, des Komponisten Vater, wurden Lehrer, und letzterer wandte sich 1787 wieder zurück nach Polen und schloß sich, heißt es, der Erhebung unter Kosciuszko an. Er war in Zelazowa Wola, einem unfern Warschau gelegenen Dorfe der Gräfin Skarbek, als Erzieher von deren Sohn tätig, als ihm dort Frédéric, das zweite seiner vier Kinder, geboren wurde. Irrtümlich galt bald der 8. Februar 1810 — laut Fétis — bald der 1. März 1809 — laut Karasowski und Niecks, den älteren Biographen des Meisters *) — als Chopins Geburtstag. Erst die spätere Auffindung des Taufscheines, von der der Musikschriftsteller Alexander von Polinski in der „Neuen Berliner Musikzeitung" vom 6. April 1893 Kunde gab, klärte darüber auf, daß Chopin am 22. Februar 1810 geboren und am 23. April in der Kirche des Dorfes Brochow getauft wurde, in der seine Eltern, Nicolai Chopin (der Taufschein schreibt Nicolai Choppen) und Justina de Krzyzanowska am 2. Juni 1806 getraut worden waren. Als Paten sind die junge Gräfin Anna Skarbek und Franz Grembecki, als Vertreter des abwesenden Grafen Skarbek, genannt.

Im Oktober 1810 übernahm der Vater die Professur der französischen Sprache bei dem neubegründeten Lyzeum in Warschau und war daneben von 1812 an noch an der Artillerie- und Ingenieurschule angestellt. Er und seine Gattin, die bei Gräfin Skarbek Wirtschafterin ge-

*) Karasowski, F. Chopin. 2 Bde. Dresden, Ries, 1877. 2. Ausg. 1878. — Niecks, Ch. als Mensch und als Musiker. 2 Bde. Deutsch v. Langhans. Leipzig, Leuckart. 1890. Neue Aufschlüsse gibt Scharlitt, „Chopins Ges. Briefe". Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1911.

wesen war, genossen so allgemeiner Achtung, daß viele der angesehensten polnischen Familien ihnen ihre Söhne zur Erziehung anvertrauten. Mit diesen gemeinsam wuchs Frédéric samt seinen drei Schwestern — sie waren sämtlich schriftstellerisch begabt und späterhin auch tätig — auf und empfing eine sorgfältige Ausbildung. Von Natur zart und schwächlich, zeigte er sich in den ersten Jahren seiner Kindheit so empfindlich gegen Musik, daß er, sobald er sie hörte, in Tränen ausbrach und man ihn nur mit Mühe zu beruhigen vermochte. Bald aber tat sich eine so entschiedene Vorliebe für das Klavier bei ihm kund, daß man mit dem Beginn des Unterrichts nicht säumte und ihn, nach Vorbereitung durch seine sehr musikalische Mutter und seine Lieblingsschwester Louise, der trefflichen Leitung des Böhmen Adalbert Zywny, eines eifrigen Anhängers Sebastian Bachs und der klassischen Schule, übergab. Dieser staunte über die Fortschritte seines Schülers, der mit sieben Jahren schon die Bewunderung Warschaus auf sich zog. Es währte nicht lang, so versuchte er zu komponieren, und da er selbst noch nicht fähig war, seine Gedanken niederzuschreiben, brachte der Lehrer auf seine Bitten das, was er ihm vorspielte, aufs Papier. Seine ersten kindlichen Eingebungen nahmen die Form von Tänzen an. In Polonaisen, Mazurken, Walzern, einem Marsch, welchen er dem Großfürsten Konstantin widmete, in dessen Gemahlin er eine seiner vornehmsten Gönnerinnen fand, und dessen kleiner Sohn Paul ihn gern zum Gesellschafter wählte, machte sich sein Schaffensdrang zuvörderst Luft. Als Klavierspieler debütierte er den 24. Februar 1818, auf Bitten des Dichters Niemcewicz, zuerst in einem Warschauer Wohltätigkeitskonzert mit dem Konzerte von Gyrowetz. Seitdem ward er der Liebling der hohen Aristokratie. Die hervorragendsten Persönlichkeiten der Hauptstadt, die Fürsten Czetwertynski, Czartoryski, Sapieha

u. a., und mit ihnen die gefeiertsten Vertreterinnen einer Gesellschaft, deren Glanz, Anmut und Liebenswürdigkeit zu jener Zeit einer weitverbreiteten Berühmtheit genoß, zogen Frédéric in ihre Kreise, der, voll natürlichen Taktgefühls, von früh auf an feinste Umgangsformen gewöhnt, sein Lebenlang eine unverhohlene Abneigung gegen schroffe oder wenig manierliche Menschen beibehielt. So erfuhr der durch Schönheit des Geistes wie des Körpers gleich ausgezeichnete Knabe, der, wie uns erzählt wird, im Alter von fünfzehn Jahren die reizvolle Anmut der Jugend mit dem Ernste des reiferen Alters verband, frühzeitig die Gunst jener eleganten Frauen, die es liebten, die magischen Rhythmen ihrer Tänze von seinen Händen erklingen zu hören. Angeregt durch die bunte glänzende Welt um ihn her, ergriffen vom Zauber ihrer blendenden Erscheinungen, ließ er seine Phantasie ungehindert walten, und neue Tanzweisen gestalteten sich unter seinen Fingern. War er es doch auch, der die Tänze seines Volkes zu einer Durchgeistigung emporhob, wie es vordem keiner vermocht hatte. Mögen die Polonaisen Webers, die Walzer Schuberts, die dem Tanz zuerst eine künstlerische Bedeutung gaben, immerhin nicht ohne Wirkung auf ihn geblieben sein — er faßte das Wesen desselben mehr symbolisch. Er gab uns im Tanz mehr als einen bloßen tönenden Begleiter rhythmischer Bewegung. Nur als Rahmen diente ihm derselbe für eine ihm zugrunde gelegte höhere Idee, ohne deshalb seines Charakters beraubt zu werden; ja zugleich mit dem spezifisch national-polnischen Elemente verlieh er ihm das eminent persönliche Gepräge, das seinen Kunstausdruck kennzeichnet.

Das auffallende Kompositionstalent seines Sohnes bestimmte den Vater, ihn durch Professor Josef Elsner, den Direktor des Warschauer Konservatoriums, in Harmonie und Kontrapunkt unterweisen zu lassen. Um einer wissen-

schaftlichen Ausbildung teilhaftig zu werden, besuchte er seit 1823 das Lyzeum. Bei seinen Schulkameraden erfreute er sich außerordentlicher Beliebtheit. Sein sprudelnder Übermut, sein satirischer Sinn gefiel sich in allerlei Possen, insbesondere im Nachahmen und Karrikieren anderer. Seine mimische Kunst, seine verblüffende Virtuosität im Verändern der Gesichtszüge hoben George Sand, Liszt, Balzac und andere ja noch bei dem Manne staunend hervor. Bei den öfteren theatralischen Vorstellungen im Pensionate der Eltern machte sich sein schauspielerisches Talent und seine Improvisationsgabe geltend; verfaßte er doch auch für den Namenstag des Vaters 1824 gemeinschaftlich mit seiner jüngeren Schwester Emilie (die er schon 1827 verlor) ein einaktiges Lustspiel in Versen: „Der Irrtum, oder der angebliche Spitzbube", das er mit seinen jugendlichen Genossen zur Aufführung brachte.

An die Wahl des Musikerberufes dachte man noch nicht: weder die Eltern noch er selbst ahnten seine künftige Meisterschaft. Systematischen Klavierunterricht hatte er nur bis zu seinem zwölften Jahre empfangen: dann war er sich selbst überlassen geblieben. Doch ging er seinen Weg so sicher, daß er sich im Frühjahr 1825 wiederum mit Glück in einem Warschauer Wohltätigkeitskonzert hören lassen konnte, wobei die Kritik den „Reichtum musikalischer Ideen" anerkannte, „durch den sich seine freien Phantasien auszeichneten." Hatte die berühmte Catalani schon im Jahre 1820 ihrem Entzücken über die Leistungen des zehnjährigen Knaben durch das Geschenk einer kostbaren Uhr Ausdruck verliehen, so ließ jetzt auch Kaiser Alexander I. von Rußland, dem während seines Aufenthalts in Warschau das Äolomelodikon — ein orgelartiges Instrument — durch ihn vorgeführt wurde, in Anerkennung des frühreifen Genies, ihm einen Diamantring reichen.

Nachdrücklich griff, wie Hoesick erzählt, der als „Faust"-

Komponist bekannte Fürst Anton Radziwill, der Statthalter von Posen, in Frédérics weitere künstlerische Entwicklung ein. „Im Jahre 1825, während der Landtagssitzungen einige Wochen in Warschau weilend, interessierte sich der Fürst sehr lebhaft für den jungen Chopin, und da er selber ein ausgezeichneter Musiker war, durfte man sich getrost auf sein fachmännisches Urteil berufen. Hierbei mußte noch der Umstand in Betracht gezogen werden, daß durch Befolgung der Ratschläge eines so hohen Protektors die Karriere des Sohnes außer Frage gestellt war. Und Fürst Radziwill drang sehr darauf, daß man Frédéric seiner geliebten Kunst nicht abwendig mache, ihn vielmehr zu ihr anspore, ihm die Möglichkeit einer freien Entfaltung der angeborenen, ganz exzeptionellen Fähigkeiten biete. Nachdem er diese erkannt hatte, erklärte sich der Fürst bereit, für den jugendlichen Tondichter Sorge zu tragen, wogegen die Eltern Chopins nichts einzuwenden hatten."*) Frédéric gab 1829 seiner Dankbarkeit für seinen Beschützer durch Widmung seines Trios Ausdruck.

Bereits 1825 gelangte Chopins opus 1, das Rondo in C-moll, in den Druck, dem bald darauf sein op. 5, das seiner jugendlichen Flamme, der Gräfin Alexandrine Moriolles, zugeeignete Rondeau à la Mazur, folgte. Nach bestandenem Abiturientenexamen verließ er 1826 das Lyzeum. Dagegen trat er für drei Jahre in das Konservatorium ein, und Elsner durfte am 20. Juli 1829 in seinem letzten Examenbericht das Urteil verzeichnen: „Chopin, Fréderic (Schüler im dritten Jahre) erstaunliche Befähigung, musikalisches Genie."**)

*) Diese der erwähnten Übersetzung B. Scharlitts entnommenen Angaben decken sich genau mit denen Liszts („F. Chopin"), die von Chopins Schülerin, Miß Stirling und mehreren seiner Biographen, sowie angeblich auch von seinen Verwandten fälschlich als unrichtig bezeichnet worden sind.

**) Vgl. Mieczyslaw Karlowicz, „Souvenirs inédits de Fré-

Wiederholt schon hatten sich infolge seiner durch übereifrige Studien angegriffenen Gesundheit Erholungsreisen für Frédéric nötig gemacht. So brauchte er beispielsweise 1826 im schlesischen Bad Reinerz die Kur. Gern verbrachte er immer einen Teil des Sommers bei dem Fürsten Radziwill oder anderen Gönnern und Freunden auf dem Lande, wo sich ihm Gelegenheit bot, den bizarren und doch so hinreißenden Weisen des polnischen Volkes zu lauschen, das Gesang und Tanz wie kein anderes leidenschaftlich pflegte. Um gute Musik zu hören und mehrere der deutschen Musikgrößen kennen zu lernen, unternahm er im September 1828 einen ersten Ausflug nach Berlin. Bei einer Aufführung der Singakademie sah er daselbst Spontini, Zelter und Mendelssohn. Aber er hielt es, wie er schreibt, „nicht für schicklich, sich ihnen selber vorzustellen", und sein Beschützer Fürst Anton Radziwill, auf dessen Vermittlung er gehofft hatte, war leider nicht in Berlin anwesend. Dagegen trat er zu Hummel, der 1828 nach Warschau kam und gleich Field nicht ohne Einfluß auf ihn blieb, in angenehme Beziehungen. Paganini hörte er 1829 in seiner Vaterstadt.

Unvergleichlich ergebnisreicher als der Berliner Ausflug wurde für ihn eine Reise nach Wien, die er um Mitte

---

déric Chopin traduits par Laure Disière" (Paris und Leipzig, H. Welter, 1904). Dieselben enthalten einen großen Teil von Chopins brieflichem Nachlaß; denn dieser ist nicht, wie man bis dahin glaubte, bei der am 19. Sept. 1863 vom Statthalter von Polen Graf Berg befohlenen Plünderung des von einer Schwester Chopins bewohnten Palais Zamoyski in Warschau — aus dem man eine Bombe auf den Grafen geworfen hatte — total verbrannt. Er wird vielmehr, so weit noch vorhanden, von einer Enkelin von Chopins Schwester Louise, Mlle. Ciechomska, sorgsam bewahrt. Ihm sind die nachstehend hier mitgeteilten Briefe des Tondichters über seinen Bruch mit George Sand entnommen, die sich teilweise bei Leichtentritt, sowie jetzt bei Scharlitt, „Ch. Ges. Briefe" wiedergegeben finden.

Juli 1829 antrat. Hier tat er seinen ersten Schritt in die große musikalische Welt. Auf Andrängen des Musikverlegers Haslinger und mehrerer Aristokraten veranstaltete er am 11. und 18. August zwei musikalische Akademien im kaiserlichen Opernhause, das ihm der Leiter desselben, Graf Gallenberg — der Gatte der von Beethoven angebeteten Gräfin Giulietta Guicciardi — zur Verfügung stellte. Seine von ihm gespielten Variationen op. 2, der Krakowiak op. 14 und Improvisationen trugen ihm, wie er selbst in die Heimat berichtet, „stürmischen Beifall und zahlreiche Hervorrufe" ein. Auch die Wiener Musiker, die ihrem jungen Kunstgenossen aufs liebenswürdigste entgegenkamen, geizten mit ihrem Lobe nicht, und die Presse begrüßte Chopin als „Meister vom ersten Range", als „eines der leuchtendsten Meteore am musikalischen Horizonte". Verlautete überhaupt ein Einwand gegen sein Spiel, so war es der, daß es zu zart, zu sanft sei. Doch Chopin meinte: „Das ist meine Art zu spielen, die den Damen so sehr gefällt." „Er war" — sagt sein vortrefflicher Biograph Niecks, von dessen Forschungen die vorstehende Skizze mehrfach Nutzen zog — „eben schon damals und wurde mit der Zeit noch mehr der Damen-Pianist par excellence."

Über Prag und Dresden, wo er mit dem Fugenkomponisten Klengel und Hofkapellmeister Morlacchi Beziehungen anknüpfte, kehrte er gegen Mitte September zu den Seinen zurück.

Das kommende Jahr sollte ihn, nachdem er im März in Warschau wiederum zweimal konzertiert und sein neues F-moll-Konzert in die Öffentlichkeit eingeführt hatte, auf Elsners Rat nach Italien führen. Doch verzögerte er seine Abreise immer aufs neue. Die unruhige Lage Europas, die eigene Unentschlossenheit — eine seiner Charakter-Eigentümlichkeiten — und wohl mehr noch die Liebe zu

einer jungen Bühnensängerin, Constantia Gladkowska, die sein Herz erfüllte, machte ihm den Abschied schwer. Im Gedanken an sie, „seinen Friedensengel", ist das Adagio seines F-moll-Konzerts geschrieben. Alle seine Tonschöpfungen aus dieser Zeit durchdringen die Empfindungen für sie, mochte er sie auch vor aller Augen wie ein Mysterium verborgen halten und sich allein seinen vertrautesten Freunden, Titus Woyciechowski und Jan Matuszynski, offenbaren. Nach ihr auch sehnte er sich voll leidenschaftlicher Glut, als er sich endlich von ihr losgerissen hatte, und den Ring, den sie ihm beim Scheiden an die Hand gesteckt, hütete er als sein teuerstes Kleinod. „Sage ihr", schreibt er am Weihnachtsmorgen 1830 an Jan, „so lange mein Herz schlägt, werde ich nicht aufhören, sie anzubeten. Sage ihr, daß nach meinem Tode meine Asche unter ihre Füße gestreut werden soll. Aber alles dies ist noch zu wenig, Du kannst ihr noch viel mehr von mir sagen."

Bange Vorgefühle bedrängten ihn, bevor er der Heimat Lebewohl sagte. „Ich habe eine Ahnung", heißt es in einem Briefe vom 4. September, „daß ich Warschau verlassen werde, um nie wieder zurückzukehren. O wie traurig muß es sein, an irgend einem andern Orte zu sterben, als da, wo man geboren ist!"

Am 11. Oktober 1830 gab er in Warschau noch ein letztes Konzert, in dem er sein E-moll-Konzert und die Phantasie über polnische Weisen op. 13 spielte, bei welcher Gelegenheit auch seine Constantia Gladkowska singend mitwirkte.

Endlich am 1. November erfolgte seine Abreise unter dem feierlichen Geleit von Freunden und Schülern des Konservatoriums, die ihm als Abschiedsgabe einen silbernen Becher, mit heimatlicher Erde gefüllt, darbrachten. Seine trüben Ahnungen aber erfüllten sich — nie wieder sollte sein Fuß den Boden Polens betreten. Die Folgen der

wenige Wochen später, am 29. November ausbrechenden polnischen Revolution hielten ihn, obwohl er selbst nicht an derselben beteiligt war, für alle Zukunft von seinem Vaterlande fern. Er konnte sich nicht entschließen, es anders wiederzusehen, als er es verlassen hatte. Lieber erduldete er freiwillig hinfort das harte Los der Verbannung, mit der Heimat zugleich der Geliebten und künftigen Gefährtin seines Lebens beraubt. Zwei Jahre später reichte Constantia einem andern Manne die Hand. Ihm aber hat das Schicksal niemals ein Glück geboten, wie er es an ihrer Seite geträumt hatte. Auch eine andere, der er nachmals sein für weibliche Reize tief empfängliches Herz schenkte: die ihm seit ihrer Kindheit vertraute Schwester seiner Jugend- und Pensionsfreunde, der drei Brüder Wodzinski, neigte seiner Werbung zwar ihr Ohr, wurde jedoch später die Gattin des Grafen Skarbek. Der Segen besitzender Liebe und eines häuslichen Herdes gehörte zu den Gütern, die das Leben dem vom Ruhm Gekrönten versagte.

Bis Wien war er gekommen, als ihn die Kunde von dem für sein Vaterland so verhängnisvollen Ereignis ereilte. Seinen Wunsch, sofort heimzukehren und sich am Feldzug zu beteiligen, mißbilligten seine Eltern. Auch den Plan, nach Italien zu gehen, gab er nun auf und dehnte seinen Aufenthalt in der österreichischen Hauptstadt bis in den nächstfolgenden Sommer aus. Doch nur zweimal während dieser langen Zeit gab er dem Publikum Gelegenheit ihn zu hören. Verstimmt mußte er, der Reizbare, leicht Verletzte, gewahren, daß das ihm früher von seinen Kunstgenossen bezeugte Interesse erkaltet sei. Er hörte Thalberg — der, wie er schreibt, „famos spielt, aber nicht mein Mann ist“ — desgleichen Döhler, Hummel, Aloys Schmitt, trat mit Carl Maria von Bocklet, Czerny, Abbé Stadler, mit dem Geiger Slavik, dem Cellisten Merk, dem Musik-

historiker Kiesewetter und vielen anderen in Verkehr, besuchte, seiner Neigung und Gewohnheit gemäß, viel Gesellschaften; aber er erregte nicht das Aufsehen, das zu erwarten er berechtigt war. Deckte doch die Einnahme des Konzerts, das er kurz vor seiner am 20. Juli 1831 erfolgenden Abreise veranstaltete, nicht einmal die Kosten.

In Paris gedachte er sein Glück zu versuchen. Da die Ausfertigung eines Passes dahin zu eben dieser Zeit großen Schwierigkeiten begegnete, ließ er sich denselben nach England visieren. „Passant par Paris à Londres" lautete er. Über München, wo er am 28. August zum letzten Male in seinem Leben öffentlich auf deutschem Boden spielte, und Stuttgart nahm er seinen Weg und traf Ende September in Paris ein — freilich nicht „en passant", wie er oft scherzend sagte, sondern für immerdar, wie es sein Schicksal gewollt. Nur zu natürlich scheint es, daß die von den verbannten Polen mit Vorliebe aufgesuchte französische Weltstadt mit ihrer geistigen wie sinnlichen Verfeinerung, mit ihrem Reichtum an künstlerischen Berühmtheiten, ihrem Zusammenfluß an Bildungs- und Genußmitteln mannigfaltigster Art, ihre Anziehungskraft übte auf den empfänglichen Künstlergeist. Die Konzerte, die er nach seiner Ankunft veranstaltete, gewannen ihm die lebhafte Bewunderung der eleganten Gesellschaft sowohl als seiner Kunstgenossen. Sein erstes Erscheinen im Pleyelschen Saal am 26. Februar 1832 schon begrüßte, wie Liszt als Augen- und Ohrenzeuge erzählt, ein wahrer Beifallssturm. Er spielte eines seiner Konzerte — das von Karlowicz mitgeteilte Programm bezeichnet dasselbe nicht näher — und seine Mozart-Variationen. Enthusiastisch hieß man ein Talent willkommen, das nach der ideellen, wie nach der formellen Seite seiner Kunst hin eine neue Phase zu begründen versprach, und gänzlich übertönt wurden vereinzelte Stimmen, die, wie Field, von einem „talent de chambre de malade"

sprachen, oder gar, wie Kalkbrenner, dem fertigen Meister anrieten, noch einen dreijährigen Kursus bei ihm durchzumachen.

Sofort nahm er als Pianist wie als Lehrer einen der bevorzugtesten Plätze ein. Den Ersten seiner Kunst trat er nahe. Cherubini, Rossini, Paër, Baillot, Kalkbrenner, Liszt, Berlioz, Bellini, Mendelssohn, Hiller, Franchomme u. a., die Musiker mit großer Vergangenheit oder großer Zukunft, erkannten in ihm einen ihres gleichen. Auch seine Landsleute, die sich in Paris gegenwärtig fanden, beeilten sich, Chopins Bekanntschaft zu suchen und ihm die entgegenkommendste Aufnahme zu bereiten. Bald stand er in nahem und häufigem Verkehr mit dem Hause der Fürsten Czartoryski, Lubomirski, der Gräfinnen Komar, Plater und anderen, meist der polnischen Aristokratie angehörigen Männern und Frauen, unter welch letzteren vor allen die Gräfin Delphine Potocka zu nennen ist, die, um ihrer Schönheit und geistvollen Anmut willen, als eine der bewundertsten Erscheinungen der vornehmen Welt gefeiert wurde. Ihr, deren Stimme und Talent einen unwiderstehlichen Zauber auf ihn übten, widmete er sein zweites Konzert in F-moll, für dessen Adagio er selbst immerdar eine besondere Vorliebe bezeigte und das in Wahrheit zu den schönsten und erhabensten seiner Eingebungen zählt. Und ihre Stimme auch war es, die den Sterbenden noch entzücken sollte, als er Abschied von Kunst und Leben nahm.

Selbst Aristokrat in Gewohnheiten und Neigungen, so daß man ihn, wie es heißt, unwillkürlich wie einen Fürsten behandelte, von früher Jugend auf mit der eleganten Ausdrucksweise des Salons vertraut, mit dem ausgebildetsten Geschmack und einem erstaunlichen Erfindungsreichtum begabt, blieb Chopin, der die Salonmusik höheren Sinnes um eine Reihe ihrer auserlesensten, feinduftigsten Blüten

vermehrte, der Liebling und Mittelpunkt aristokratischer Kreise, den die Frauen zumal mit ihrer Gunst freigebig beschenkten, wie sie auch mit Vorliebe seine Schülerinnen wurden. „Ich bewege mich in der vornehmsten Gesellschaft — unter Gesandten, Fürsten und Ministern", schreibt er im Januar 1833 einem polnischen Freund. Im Gegensatz zu anderen seiner Kunstgenossen, bildeten die Triumphe, die er feierte, nicht die Klippe, an der zu scheitern er Gefahr gelaufen wäre. So glänzend sie waren, sie vermochten doch keinen Augenblick ihn zu blenden oder zu berauschen; ohne Stolz, aber auch ohne falsche Bescheidenheit nahm er sie hin. Dennoch hinderte er selbst ihre öftere Wiederholung, indem er der Öffentlichkeit nur selten Gelegenheit bot, ihn zu hören. Während der ersten Jahre seines Pariser Aufenthaltes bis 1835 trat er häufiger auf. Dann verstummte er für eine Reihe von Jahren, und die in seiner letzten Lebenszeit gegebenen Konzerte belaufen sich auf wenig mehr als ein halb Dutzend. Alle, die ihn jemals zu hören das Glück hatten, stimmen in der entzückten Schilderung der wundersamen, weltentrückenden Wirkung seines Spiels überein, und wie der ihm wahlverwandte Liszt von der idealen Macht seiner Töne zeugt, bekennen auch die ihm fernerstehenden deutschen Meister Schumann und Mendelssohn, denen nur flüchtige Begegnungen mit ihm vergönnt waren, sich hingenommen von der „grundeigentümlichen, einzigen" Art seiner persönlichen wie künstlerischen Erscheinung. „Es bestand eine solche Übereinstimmung zwischen seiner Person, seinem Spiel und seinen Werken, daß man sie, wie es scheint, nicht mehr voneinander trennen kann, wie die verschiedenen Züge desselben Gesichts", schreibt Ernest Legouvé*). Selbst der ironische

*) „Soixante Ans de Souvenirs", teilweise verdeutscht von S. Bräutigam. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Heine äußert begeistert: „Die Einflüsse dreier Nationalitäten machen seine Persönlichkeit zu einer höchst merkwürdigen Erscheinung. Polen gab ihm seinen chevalereskeu Sinn und seinen geschichtlichen Schmerz, Frankreich gab ihm seine leichte Anmut, seine Grazie, Deutschland gab ihm den romantischen Tiefsinn. Die Natur gab ihm eine zierliche, schlanke, etwas schmächtige Gestalt, das edelste Herz und das Genie. Wenn er am Klavier sitzt und improvisiert, ist er weder Pole, noch Franzose, noch Deutscher; er verrät dann einen weit höheren Ursprung, man merkt alsdann, er kam aus dem Lande Mozarts, Rafaels, Goethes, sein wahres Vaterland ist das Traumreich der Poesie."

Hören wir allerdings die tiefinnerliche, seine ganze Seele zum Ausdruck bringende Weise seines „zugleich keuschen und leidenschaftlichen" Spiels schildern, so begreifen wir gern seine Abneigung, mit diesen seinen besten Gaben vor ein großes Publikum zu treten, dessen kleinster Teil den Wert derselben auch nur zu ahnen imstande war. Er war kein Virtuos im gewöhnlichen Sinn, er gab ein Stück seines Herzens, wenn er spielte. Und er wußte sehr wohl, daß seine Darstellungsweise keinen Eindruck machte auf die Menge, daß sie die Massen nicht packte und nur in den Kreisen auserlesener Hörer verstanden werden konnte, die es vermochten, ihm in die idealen Sphären der Kunst zu folgen, in denen sein Genius heimisch war. Seine Arena war nicht der weite Raum des Konzertsaals, für den es ihm an physischer Kraft, für den es seinem samtweichen, zarten, äußerst nüancenreichen Ton an Macht und Größe fehlte. Der Salon war seine natürliche Sphäre, ein engerer Kreis von Dichtern, Künstlern, Kennern war die ihm gemäße Zuhörerschaft. So äußerte er eines Tages zu Liszt: „Ich eigne mich nicht dazu Konzerte zu geben; das Publikum schüchtert mich ein, sein Atem erstickt, seine neugierigen Blicke lähmen mich; ich verstumme vor den

fremden Gesichtern. Aber Du bist dazu berufen, denn wo Du Dir das Publikum nicht gewinnst, hast Du die Kraft, es Dir zu unterwerfen." Es gebrach ihm, dem Zartorganisierten, von früh auf nur zu sehr Verwöhnten, an der Energie, deren gerade der Musiker zur öffentlichen Ausübung seiner Kunst bedarf. Er besaß die Fehler seiner Tugenden. „Wo er auf Hindernisse stieß," sagt Karasowski, „wich er zurück, statt sie zu besiegen. Er liebte den Frieden mit sich und anderen — und das Leben, vor allem das des Künstlers, will Kampf." Und gleichwohl hat es den Anschein, als ob die Beifallsbezeigungen der wenigen auserlesenen Hörer ihn nicht zu entschädigen vermochten für den Mangel an Popularität, an lebendiger und allgemeiner Teilnahme an seinen Leistungen; als ob er nicht ohne Bitterkeit auf das Glück des Künstlers verzichtet hätte, seine Schöpfungen widerklingen zu hören in tausend und aber tausend Herzen! Es war dies wohl einer der ihn am tiefsten verwundenden Dornen seiner Künstlerlaufbahn. Genug, wir finden Chopin bald nach seiner Ankunft in Paris in dem stillen Wirken eines Lehrers seiner Kunst begriffen, das seiner zurückhaltenden Natur sympathischer erschien als jegliches Hinaustreten in das geräuschvolle öffentliche Leben. Bis nahe an sein Ende erteilte er, trotz seinem oft so leidensvollen Gesundheitszustande, während der Saison täglich und mit ebensoviel Gewissenhaftigkeit als Befriedigung Klavierunterricht. In gesunden Tagen gab er vier bis fünf Stunden, für deren jede er ein Honorar von 20 Frs. empfing. Er legte das Hauptgewicht auf Ausbildung des Anschlags und die Unabhängigkeit der Finger. Im Fingersatz war er ein kühner Reformator. Durch einen eigentümlichen Pedalgebrauch erzielte er überraschende Nuancen, neue Effekte. Vollendete Glätte und Geschmeidigkeit, Schönheit des Tons, Wahrheit und Wärme des Ausdrucks — Eigenschaften

die sein eigenes Spiel in seltnem Grade auszeichneten — suchte er auch seinen Schülern anzubilden. Heiliger Kunsteifer durchglühte ihn, jedes Wort von seinen Lippen wirkte anregend und begeisternd. „Spiele wie du es fühlst," pflegte er zu sagen. „Sie müssen singen, wenn Sie spielen wollen," empfahl er einer Schülerin und riet ihr den häufigen Besuch der italienischen Oper, als notwendig zur Ausbildung eines Klavierspielers.

Eine so große Anzahl Lernbegieriger umdrängte ihn, daß es schwierig war, Aufnahme bei ihm zu erlangen. Nichtsdestoweniger gingen keine weltberühmten Virtuosen aus seiner Schule hervor. Nicht von fern läßt sich seine pianistische Nachkommenschaft, die als bekanntere Namen nur den frühverstorbenen Karl Filtsch, Karl Mikuli, George Mathias, Adolf Gutmann nennt, derjenigen Liszts vergleichen, die nahezu alle hervorragenden Klavierspieler seiner Zeit umfaßt. Mehr Dilettanten als Künstler gingen bei Chopin in die Lehre; unter ihnen waren es wiederum seine Landsleute, denen er vorzugsweise das Geheimnis seiner Spielweise zu offenbaren liebte. Als seine Lieblingsschülerin und als diejenige, die am treuesten ihres Meisters Traditionen bewahrte, bezeichnet man, neben Marie von Kalergis-Mouchanoff, die Fürstin Marcelline Czartoryska, der Chopin, ebenso wie ihrem Gatten und der Gräfin Potocka, eine fast leidenschaftliche Anhänglichkeit widmete. Chopins Freundschaft war ja wie seine Liebe eine Art Leidenschaft. Aus seinen Briefen an Titus Woyciechowski spricht eine fast weibliche Zärtlichkeit. Dennoch hat er sich wohl keinem jemals ganz erschlossen. Das Weh seines Herzens verbarg er hinter der Heiterkeit der Resignation. Ja seine Zurückhaltung ging so weit, daß er in späteren Jahren sogar jede Korrespondenz, außer der mit seinen Angehörigen, nach Möglichkeit vermied. Stolz und herrschsüchtig, intolerant, selbst schroff auf der einen, edel, un-

eigennützig, zartfühlend bis zur Sensitivität auf der andern Seite, mischten sich in ihm wunderliche Gegensätze. „Halb großartig, halb kleinlich" nannte George Sand sein Naturell. Immer zum Spott, zur Satire geneigt, mit scharfem Blick für die Eigentümlichkeiten und Schwächen anderer ausgerüstet, konnte er doch, wie Hiller sagt, nicht allein sein; vornehme Geselligkeit war seine Lebensluft. Ästhetik, Literatur kümmerten ihn wenig, und mehr als alle Schönheit der Natur interessierten ihn die Menschen und ihr Tun.

Exklusiv wie im Leben zeigte er sich auch in seinem musikalischen Geschmack. Beschränkter in seinen Sympathien wie ihn finden wir wohl keinen anderen unserer großen Tondichter. Seine Lieblinge waren in erster Linie Bach und Mozart. Beethoven, ebenso Weber und Schubert verehrte er nicht unbedingt, nicht im ganzen und großen, sondern nur in einzelnen Werken. „Das Löwenmark, das sich in jeder musikalischen Phrase Beethovens findet, war ihm ein zu substantieller Stoff", wie Liszt bemerkt. Als Klavierkomponisten bevorzugte er Hummel, Field, Moscheles. Auch Liszt ließ er von seinen Schülern spielen. Dagegen fand Thalberg keine, Mendelssohn sowie Schumann wenig Gnade bei ihm. Berlioz und Meyerbeer waren ihm zuwider, Rossini, Bellini bewunderte er. Mit Recht sagt Liszt: „Bei den großen Meisterwerken der Kunst fragte er einzig nach dem, was seiner Natur entsprach. Was sich derselben näherte, gefiel ihm; dem aber, was ihr ferner lag, ließ er kaum Gerechtigkeit widerfahren."

Übrigens war Chopin selbst gegen Liszt, der sich ihm von Anbeginn als guter Freund und Kamerad bewährte, auch wiederholt in Konzerten mit ihm spielte, nicht frei von Bitterkeit, was wohl auf dessen unvergleichlich größere Virtuosenerfolge zurückzuführen ist. Als Liszt in liebenswürdiger Kollegialität die Absicht aussprach, über ein von Chopin (im April 1841) veranstaltetes „concert de fashion"

in der Gazette musicale zu berichten, entfuhr Chopin die bezeichnende Äußerung: „Il me donnera un petit royaume dans son empire.“ Ein Verdacht, den Liszts Kritik natürlich glänzend Lügen strafte.

Den Verkehr mit seinen Kunstgenossen stellte Chopin — wie Stephen Heller, Marmontel u. a. dies bedauernd aussprachen — mehr und mehr hinter den mit aristokratischen Häusern und zumal mit seinen polnischen Freunden zurück, in deren Mitte er sich am wohlsten fühlte und bei denen der ohnehin wählerische anspruchsvolle Mann eine sich fast bis zur Vergötterung steigernde Verehrung genoß. Da auch die neu ankommenden Polen sich beeilten, ihn aufzusuchen, ward ihm solchergestalt ein steter lebendiger Verkehr mit dem Vaterlande vermittelt, und wie man ihm jedes Vorkommnis daselbst getreulich berichtete, blieben ihm auch die heimischen Kunsterzeugnisse nicht fremd. Insbesondere erregten die neuen polnischen Gedichte, die man mitbrachte, seine Teilnahme. Nicht selten geschah es dann, daß er eins derselben in Musik setzte und die von ihm erfundenen, vielfach im Volkston gehaltenen Weisen sich traditionell fortpflanzten, bis sie den Weg in die Heimat fanden und dort von Mund zu Munde gingen, ohne daß doch zumeist der Name ihres Urhebers bekannt geworden wäre. Chopin gedachte sie zu sammeln, aber es kam nicht dazu. Erst nach seinem Tode wurden „Siebzehn polnische Lieder“ op. 74 aus den Jahren 1824—1844, als die einzigen von ihm gedruckten Gesangskompositionen herausgegeben.

An öffentlichen Fragen und Diskussionen — namentlich wenn sie die ihm unsympathische Politik betrafen — pflegte Chopin sich nie zu beteiligen; entbehrte doch seine Natur zu sehr der inneren Ruhe, um nicht die Aufrechterhaltung der äußeren wenigstens zu erstreben. Nur in Sachen seiner Kunst verzichtete er nicht darauf, sein Urteil rückhaltlos auszusprechen und seinen Einfluß energisch geltend

zu machen. Sein „vielleicht kühner, aber edler Vorsatz war, eine neue Kunstära herbeizuführen", wie er an seinen Lehrer Elsner schrieb. Als im Jahre 1832, kurz nach seiner Ankunft in Paris, sich in der Musik, wie in der Literatur und Malerei, eine neue Schule bildete, die, die politische Gärung jener Zeit auf das Gebiet der Kunst verpflanzend, mit Ungestüm das Joch der alten Formeln abschüttelte und die Romantik auf die Tagesordnung setzte, schloß sich an Hector Berlioz, den kühnsten und genialsten französischen Repräsentanten dieser Richtung, gleich Liszt auch Chopin an. Freilich behauptete er, dank seinem individuellen Geschmack, dabei einen äußerst exklusiven Standpunkt. „Er nahm", wie Niecks sagt, „die Grundsätze der romantischen Schule an, mißbilligte jedoch fast alle die Kunstwerke, in welchen dieselben verkörpert waren; oder vielmehr er schloß sich ihrer negativen Lehre an, indem er wie sie die Fesseln toter Formeln zerbrach; gleichzeitig aber verwarf er das Positive ihrer Lehre und wandelte abseits von ihnen. Er zeigt uns das seltsame Schauspiel eines durch und durch romantischen, ausgesprochen unklassischen Komponisten, der weder mit Berlioz und Liszt, noch mit Schumann und anderen Führern der Romantik sympathisierte und für welchen Mozart, dieser reinste Typus der Klassizität, der Gegenstand beharrlicher und glühender Liebe und Bewunderung war."

So selbständig sich übrigens Chopin inmitten der geistigen Strömungen und Bestrebungen der französischen Hauptstadt verhielt, diese stärkten seinen Unabhängigkeitsgeist und verhalfen ihm dazu, seine Individualität nach ihrer ganzen Fülle zu entfalten. Insbesondere mochte er Liszt für manche tiefgehende Anregung und Einwirkung verpflichtet sein, wie dieser auch umgekehrt von ihm lernte. Herrschte in Chopins früheren Arbeiten ein virtuosenhafter Stil vor, so tritt in seinen späteren ein mehr dichterischer zu Tage.

Seine Werke überraschen durch ihre geniale Nichtachtung althergebrachter Formen und Gesetze, durch die kühne Selbständigkeit, mit der sie an die Stelle des Alten Neues setzen, der Idee allein das Recht zugestehend, Form und Gesetz sich selber zu bedingen. Nicht aber ein revolutionärer Geist war es, der ihn dazu inspirierte, sondern der Glaube an den ewigen Fortschritt der Kunst und das stolze Bewußtsein des Genies, das Regel und Gesetz in sich selber trägt. Ihm war die Kunst ein heiliger Beruf, dem er sich mit frommer Begeisterung weihte. Darum auch fühlte sich sein reizbares, auf das Ideale gerichtete Künstlergemüt leicht verletzt durch die profanen Äußerungen Verständnisloser, und den indiskreten Versuchen, sein Talent auszubeuten, denen der Künstler so häufig begegnet, wußte er sehr scharfe Zurechtweisungen entgegenzusetzen. So, als eines Tages, nach einem Diner, das in der voreiligen Rechnung auf sein Talent und den durch dasselbe zu gewährenden Genuß eines seltenen musikalischen Desserts veranstaltet worden war, der Wirt ihn aufforderte, seinen Gästen diesen erwarteten Genuß zu verschaffen, weigerte er sich anfangs; als aber die Bitten immer zudringlicher wurden, sagte er mit fast erstickter Stimme, wie um die Wirkung seiner Worte noch zu verstärken: „Ach, mein Herr, ich habe ja fast nichts gegessen!“

Die Jahre 1835—37 fanden Chopin mehrfach auf Reisen. Nach fünfjähriger Trennung sah der inzwischen Berühmtgewordene im Sommer 1835 seine Eltern in Karlsbad wieder, wo sein Vater — er starb 1844 — die Kur gebrauchte. Dann verweilte er in Dresden und Leipzig, woselbst er auch im nächsten Jahre nach einem Aufenthalt in Marienbad flüchtig einkehrte. An letzterem Orte spielte sich ein Roman ab, der sich im September des vorausgehenden Jahres in Dresden angesponnen hatte: Chopins Liebe zu Gräfin Maria Wodzinska, über der jedoch — es

wurde schon früher gesagt — kein glücklicher Stern leuchtete. Er verlobte sich mit ihr — einer talentvollen Schülerin Fields, von der er ein Thema in seinem Es-dur-Walzer op. 18 verewigt hat — am 11. September 1836 in Dresden, unter Zustimmung ihrer Mutter, die ihn „wie einen Sohn liebte." Auch empfing er von dieser und seiner Braut, die sein (später lithographiertes) Bildnis in Aquarell malte*), mehrere von Karlowicz veröffentlichte Briefe. Maria heimzuführen aber war ihm nicht beschieden, da „ihr Vater das Los seines geliebten Kindes nicht an das Leben des kranken leidenden Musikers binden wollte." „Temperamentloser, passiver Natur", fügte sich die Achtzehnjährige seinem Willen, und ihr Verlöbnis löste sich, noch ehe es ein Jahr lang bestanden hatte. Nach Chopins Tode fand man in seinem Schreibpult Marias Briefe, von einem rosa Band umwunden, mit der Aufschrift vor: „Mein Leid". Wir erfahren dies durch das von Kornelia Parnas herausgegebene „Liebesidyll Maria", das ein von Chopin seiner Braut gewidmetes Musikalbum reproduziert und in einem Geleitwort die Mitteilungen von Karlowicz ergänzt**).

In Leipzig begrüßten namentlich Schumann und Wieck den polnischen Meister als den Auserwählten, der er in Wahrheit war. Im Jahre 1837 führte ihn ein rascher Ausflug für elf Tage nach London. Im selben Sommer auch genoß er zum ersten Male, und zwar mit Liszt und der Gräfin d'Agoult gemeinsam, die Gastfreundschaft George Sands in Schloß Nohant. Geschah es doch zu Anfang eben dieses Jahres, daß die geniale Schriftstellerin, schon damals eine der gefeiertsten Erscheinungen von Paris, in sein Leben trat und den tiefgreifendsten Einfluß auf dasselbe gewann. Sie hörte den ihr befreundeten Liszt voll enthusiastischer Bewunderung von Chopin sprechen und sein

*) Es ist dieser Skizze vorangestellt.

**) Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1910.

„poetisches Genie" preisen; sie lernte seine Werke kennen und, begierig auf seine Bekanntschaft, bat sie Liszt, dieselbe zu vermitteln. Chopin fühlte sich dagegen durch eine seltsame Scheu von ihr zurückgehalten. Er behauptete, er liebe schriftstellernde Frauen nicht, noch verstehe er, mit ihnen umzugehen. Nachdem Liszt sie ihm nichtsdestoweniger eines Abends zugeführt hatte, besiegte sie bald sein anfängliches Vorurteil. Ihre eigenartige Schönheit, ihr seltener Geist übten auch auf ihn, wie auf so viele andere bedeutende Männer, eine unwiderstehliche Anziehungskraft. So grundverschieden ihre Naturen waren: die seine mehr weiblich zart, die ihre mehr männlich energisch angelegt, gerade diese Gegensätze erhöhten den Reiz ihres Verkehrs. „Chopin", sagt sie, „war das Resumé von wundervollen Inkonsequenzen, die zu schaffen Gott allein sich gestattet und die ihre eigentümliche Logik haben. Seinen Grundsätzen nach, war er bescheiden, seiner Gewohnheit nach sanft. Dabei aber war er herrisch aus Instinkt und von einem berechtigten, wenn auch ihm selbst unbewußten Hochmut erfüllt."

Sie traten in nahe Beziehungen zueinander, und bald sehen wir George Sand mit dem Recht einer Freundin — sie nennt ihre Liebe zu ihm „une sorte d'adoration maternelle très vive" — den bisher so zurückgezogenen Meister einem weiteren Kreise zugänglich machen. Eine Anzahl der berühmtesten seiner Zeitgenossen, Repräsentanten der verschiedensten Künste, fanden sich bei ihm ein, um seinen musikalischen Offenbarungen zu lauschen. Liszt, Heinrich Heine und Adolphe Nourrit, Ferdinand Hiller und Meyerbeer, Eugène Delacroix und Ary Scheffer, Mickiewicz, Niemcewicz und Witwicki, die Poeten seines Vaterlandes, der polnische Maler Kwiatkowski, von dem mehrere der besten Porträts seines großen Landsmanns auf uns gekommen sind, versammelten sich neben George Sand und der schönen Gräfin

d'Agoult um seinen Flügel und bildeten die auserlesene Zuhörerschaft, die ihm eine enthusiastische Verehrung zollte.

Schon am 28. März 1837 hatte George an Liszt geschrieben: „Sagen Sie Chopin, ich lasse ihn bitten, Sie nach Nohant zu begleiten; Marie [Gräfin d'Agoult] kann ohne ihn nicht leben, und ich bete ihn an." Und er folgte ihrer Lockung. Da ward im Herbst des Jahres 1837 Chopin von den beängstigenden Anfällen einer Brust- und Herzkrankheit heimgesucht, die, wohl ein Erbe seines Vaters, ihn vorzeitig dem Leben entrückte. So ungern er sich sonst auch dazu verstand, Paris und seine Gewohnheiten zeitweise aufzugeben, der Arzt riet ihm zu einer Reise nach dem Süden, und George Sand, deren Sohn einen Aufenthalt auf der Insel Majorca nehmen sollte, erhörte gern Chopins Wunsch, ihn mit ihren Kindern dahin zu begleiten. Sie trafen sich in Perpignan und landeten, nach kurzem Verweilen in Barcelona, in der ersten Hälfte des November 1838 in Palma. „Ich befinde mich unter Palmen, Zedern, Kaktus, Aloe und Oliven-, Orangen-, Zitronen-, Feigen- und Granatbäumen", schreibt Chopin am 15. November an seinen Freund Jules Fontana. „Der Himmel ist wie ein Türkis, der See wie Lapis Lazuli und die Berge wie Smaragden. Die Luft ist ganz wie im Himmel . . . In der Nacht hört man überall Gitarrenspiel oder Gesang. Die Stadt, wie alles hier, weist nach Afrika. Mit einem Wort: ein reizendes Leben . . . Ich bin dem Schönsten auf dieser Welt nahe, — ich bin ein besserer Mensch."

Leider nur war diese Befriedigung von kurzer Dauer. Das Landhaus, das die Reisenden bezogen, schützte sie so unzulänglich vor Wind und Wetter, daß Chopin bald erkrankte. Die furchtsame Bevölkerung betrachtete den an einem Bronchialkatarrh Leidenden einfach als Schwindsüchtigen, von dem der Insel die Gefahr der Ansteckung

drohe, und der Besitzer der Villa setzte durch, daß seine Mieter dieselbe schleunigst verlassen, zuvor aber die Kosten für Reinigung und Übertünchung des ganzen Hauses erlegen mußten, das, wie er behauptete, durch Chopin verseucht worden sei. In einer einsamen, romantisch gelegenen Karthause, Valdemosa mit Namen, fanden sie im Dezember für 1000 Frs. eine ihnen zusagende, überaus originelle Unterkunft. Doch bei allem poetischen und landschaftlichen Reiz bot dies klösterliche Obdach dem bedürfnisreichen Künstler zu geringe Bequemlichkeit. Seine Krankheit nahm zu, sie wurde lebensgefährlich und heischte die sorgsamste Pflege seitens seiner Reisegefährtin. Tagebuchblätter, die er zu jener Zeit, wie später in Paris, Nohant, Stirling-Castle in Schottland, aufgezeichnet haben soll und die die „Neue Musikzeitung" im Januar 1907 veröffentlichte, stellten sich, schon zufolge der in ihnen enthaltenen unrichtigen Daten, als gefälscht heraus. Dagegen vernehmen wir das unmittelbare Zeugnis George Sands, wenn sie aus Majorca über Chopin schreibt: „Es kann keine edlere, zartfühlendere uneigennützigere Seele, keinen treueren Genossen, keinen glänzenderen, witzigeren Geist, keine ernstere, innerhalb ihres Bereichs vollkommenere Intelligenz geben — aber ach! auch keine ungleicher gestimmte Natur, keine umschattetere, fieberhaftere Phantasie, keine empfindlichere Reizbarkeit, keine unmöglicher zu befriedigenden Herzensansprüche. Doch war dies nicht seine Schuld, sondern die seiner Krankheit. Sein Gemüt war wund, die Falte eines Rosenblatts, der Schatten einer Fliege machten es bluten. Außer mir und meinen Kindern war ihm alles antipathisch. . . Er war ein unleidlicher, bis zur Verzweiflung kleinmütiger Kranker."

Genug, der winterliche Aufenthalt auf der mit allen Wundern des Südens ausgestatteten Zauberinsel erwies sich für ihn, nach George Sands Worten, als „ein entsetzliches

Fiasko". Noch ehe er Palma im Februar 1839 verließ, erlitt er einen „furchtbaren Blutsturz". Zu langer Ruhe sahen sie sich infolgedessen in Marseille gezwungen. Erst Ende Mai konnten sie nach Nohant, der Besitzung George Sands, aufbrechen, nachdem es ihnen zuvor vergönnt war, auf einem kurzen Ausflug zu Schiff nach Genua wenigstens mit einem Blick Italien zu streifen.

Nur teilweise wiederhergestellt, war Chopin aus dem Süden zurückgekehrt; geheilt von seinem Leiden war er nicht. Seine Gesundheit blieb unablässigen Schwankungen unterworfen, seine Nervosität wuchs beständig. Einzig während der Monate, die er allsommerlich in Nohant bei seiner Freundin zubrachte, mit der er in den Jahren 1840—47 auch in Paris die Wohnung teilte, fühlte er Linderung. Dort, in dem Musenhof der Romantik, wo sich die bedeutendsten Zeitgenossen Stelldichein gaben und die apartesten Unterhaltungen ersannen — wo man u. a. auf der kleinen Hausbühne nach hinter der Szene angeschlagenen schriftlichen Skizzen allerlei Dramen und Komödien improvisierte, die Chopin, wie früher Liszt, auf dem Klavier mit Humor und Genie musikalisch illustrierte — sammelte er frische Kräfte. Mochten auch manche der sich dort zusammenfindenden Elemente seinem aristokratischen Sinn wenig zusagen, sein Schaffenstrieb schien auf dem Land belebter, so daß er stets mit einer ansehnlichen musikalischen Ausbeute heimzukehren pflegte. Mit jedem Winter aber steigerte sich sein Leiden, umso mehr als er sein aufreibendes geselliges Leben trotz ärztlichen Verbotes nicht aufgab.

Im Frühjahr 1847 verschlimmerte sich sein Zustand und er verfiel in eine Krankheit, von der er sich nicht wieder zu erheben glaubte. Er wurde noch einmal gerettet, doch lebte er infolge eines verhängnisvollen Ereignisses, das sich augenscheinlich im Sommer 1847 zutrug, nur mit dem Tod im Herzen weiter. Seine Freundschaft mit

George Sand erlitt einen unheilbaren Bruch. Die Dichterin selbst begründet ihn in ihrer „Histoire de ma vie“ durch einen Streit Chopins mit ihrem Sohne Maurice, den zu schlichten sie für recht hielt. „Er senkte das Haupt und sagte, daß ich ihn nicht mehr liebte.“ Dagegen erklärte ihn Franchomme, einer der nächsten Freunde des Musikers, damit, daß Chopin, nach einem Zerwürfnis George Sands mit ihrer seit dem Mai an den Bildhauer Clésinger verheirateten Tochter Solange und zunächst mit deren Gatten, diese gegen den Wunsch ihrer Mutter bei sich empfangen habe. Scharlitt sieht, auf einem der von Karlowicz veröffentlichten Briefe Chopins fußend, den Anlaß in einem neuen Verhältnis der Sand mit Victor Borie, um deswillen sie ihre Tochter verheiratete und ihren Sohn durch eine Liebesaffäre beschäftigte, gegen welche Dinge Chopin protestierte und das Haus verließ. Jedenfalls stimmten alle Freunde Chopins darin überein, daß die geniale Schriftstellerin des immer leidenderen, überaus reizbaren und trübe gestimmten Freundes, den sie selbst „einen unausstehlichen Patienten“ nennt, überdrüssig geworden war. Gewiß ist, daß sie sich, kurz nachdem sie in dem Roman „Lucrezia Floriani“ sich selbst als Titelheldin und Chopin als Fürsten Karol in nicht eben zartfühlender Weise porträtiert hatte — obgleich sie selbst dem widerspricht — trennten, um sich nie wieder zu vereinigen. Chopin selbst öffnet sich seiner Schwester Louise gegenüber am Weihnachtstag 1847 mit den Worten: „Solange war in Nohant, aber ihre Mutter hat sie kalt empfangen und ihr gesagt, wenn sie sich von ihrem Mann trenne, könne sie wieder nach Nohant kommen. Sol fand ihr Hochzeitszimmer in ein Theater, ihr Boudoir in eine Schauspielergarderobe umgewandelt. . . Jetzt scheint die Mutter gegen ihren Schwiegersohn noch erzürnter als gegen ihre Tochter, obgleich sie mir in ihrem Briefe schrieb, daß ihr Schwieger-

sohn nicht schlimm sei, daß nur ihre Tochter ihn schlimm mache. Man möchte glauben, daß sie sich mit einem Male sowohl ihrer Tochter als meiner entledigen wollte, weil wir ihr unbequem waren. Sie glaubt gerecht zu sein und stellt mich als ihren Feind dar, weil ich für ihren Schwiegersohn Partei genommen habe, den sie einzig darum nicht leiden kann, weil er ihre Tochter geheiratet hat [er hatte diese, was Chopin verheimlicht wurde, zuvor verführt]; während ich mich so sehr ich konnte dieser Heirat widersetzt habe.

Seltsames Wesen bei all ihrer Intelligenz! Ein Wahn ergreift sie, sie zerstört ihr Leben gleich dem ihrer Tochter. Auch mit ihrem Sohne wird es schlimm enden, ich sehe es voraus. Zu ihrer Entschuldigung sucht sie das Unrecht bei denen, die ihr Bestes wollen, die an sie glauben, die ihr nie etwas angetan haben — die sie aber nicht um sich dulden kann, weil sie der Spiegel ihres Gewissens sind. Darum hat sie mir kein Wort geschrieben, darum kommt sie diesen Winter nicht nach Paris, darum sprach sie kein Wort mit ihrer Tochter. Ich beklage nicht, ihr die acht köstlichsten Jahre ihres Lebens, in denen ihre Tochter, ihr Sohn heranwuchsen, tragen geholfen zu haben; aber ich beklage, daß ihre Tochter, diese sorgsamst gepflegte, vor so vielen Stürmen behütete Blume, von den Händen der Mutter mit einer Unklugheit, einer Leichtfertigkeit geknickt wurde, die man wohl einer Frau von zwanzig, aber keiner von vierzig Jahren verzeihen kann. . . Madame Sand kann nur ein gutes Andenken an mich in ihrer Seele bewahren."

Noch einmal, am 10. Februar 1848, berührt ein Brief Chopins an seine Familie die schmerzliche Angelegenheit: „Ich habe ein Kreuz darüber gemacht. Mag Gott sie behüten, wenn sie wahre Anhänglichkeit nicht von Schmeichelei zu unterscheiden weiß. Doch vielleicht erscheinen die andern nur mir als Schmeichler, indes ihr Glück in Wahrheit da

ist, wo ich es nicht sehe. . . Den Spuren einer derart kapriziösen Seele vermag niemand zu folgen. Acht Jahre eines geordneten Lebens waren zu viel. Aber vielleicht sind das die Bedingungen ihrer Existenz, ihres schriftstellerischen Talentes, ihres Glücks? Kränke Dich nicht darüber, es liegt hinter mir. Die Zeit ist ein großer Heilkünstler. Bis jetzt bin ich noch nicht wiederhergestellt. Darum schreibe ich auch nicht; ich verbrenne alles, was ich anfange. Warum muß man denn schreiben?. . . Es ist so lange her, daß wir uns ohne Kampf, ohne Szene sahen! Und ich könnte zu ihr gehen unter der Bedingung, daß ich von ihrer Tochter schwiege. . . Madame Sand unterhält wenigstens einen kalten Briefwechsel mit ihrer Tochter. Das freut mich, denn so existiert doch noch ein Band zwischen Mutter und Tochter."

In einem vom 19. August 1848 aus Schottland an seine Mutter gerichteten wichtigen Briefe spricht Chopin sich sodann noch im Sinne der vorerwähnten, von Scharlitt gegebenen Erklärung deutlich aus.

Nur einen Augenblick sahen sie sich, wie George Sand erzählte, im März 1848 noch einmal wieder. Sie „faßte seine zitternde, eiskalte Hand und wollte zu ihm reden — er aber wandte sich ab". Sein eigener Bericht lautet anders.

Mit furchtbarer Schwere ward Chopin von dieser Trennung betroffen. Er fühlte und sprach es aus, daß mit diesem Freundschaftsbande der letzte Faden zerriß, an dem sein Leben noch hing. Aber bis zum letzten Atemzuge gehörte ihr sein Herz, und mit bittersüßer Selbstpein überließ er sich immer von neuem der wehmütigen Erinnerung an sie und die Zeiten vergangenen Glückes.

Im Frühjahr 1848, nach der in Paris ausgebrochenen Februarrevolution, beschloß er, eine Reise nach London zur Ausführung zu bringen. Dachte er in der Tat, wie man glaubte, an eine Übersiedlung nach England, um der be-

ständigen Mahnung an seinen Verlust zu entrinnen? Bevor er Paris verließ, gab er am 16. Februar noch ein Abschiedskonzert bei Pleyel, und seine Freunde hörten ihn daselbst zum letzten Male.

Am 21. April kam er in London an, wo sich zur selben Zeit Kalkbrenner, Hallé, Thalberg, Berlioz, Pauline Viardot-Garcia, Jenny Lind und andere Zelebritäten befanden. Bei der Herzogin von Sutherland wurde er der Königin vorgestellt; er spielte bei Hofe, und die ersten Häuser Englands erblickten eine Ehre in seinem Besuche. Man sah ihn viel in Gesellschaft, obwohl er so schwach war, daß er sich die Treppen heraufstragen lassen mußte. Er spielte mehrmals in Soireen und veranstaltete in Privathäusern am 23. Juni und am 7. Juli Matineen gegen Entree. Welche Qual ihm das Öffentlichspielen auch verursachte und wie sehr es insbesondere jetzt über seine Kräfte ging, die Notwendigkeit zwang ihn, auf eine Einnahmequelle bedacht zu sein. Auch in Manchester, Glasgow und Edinburg konzertierte er im August, September und Oktober; doch war ihm das Klima in Schottland, wo er der Gast der Verwandten seiner Schülerin Miß Stirling war, so nachteilig, daß er sich bei seiner Rückkehr von dort sehr krank fühlte. Seine Schwermut, sein Lebensüberdruß steigerten sich. „Ich habe niemals jemandem geflucht", schreibt er im November an Grzymala, „aber jetzt bin ich so lebensmüde, daß ich nahe daran bin, Lucrezia zu verfluchen!" Und an anderer Stelle äußert er: „Ich kann nicht trübseliger werden als ich schon bin; eine wirkliche Freude habe ich seit langem nicht empfunden. Eigentlich fühle ich überhaupt gar nichts, ich vegetiere nur und warte geduldig auf mein Ende."

Die Ärzte rieten ihm dringend, England so bald als möglich zu verlassen; dessen ungeachtet verzögerte er seine Abreise noch längere Zeit. Er spielte, obwohl, wie ein

Ohrenzeuge mitteilt, „im letzten Stadium der Erschöpfung", am 16. November noch in einem zum Besten der polnischen Emigranten veranstalteten Konzert, das mit einem Ball verbunden war, und damit gab er seinem Vaterlande ein letztes Liebeszeichen. Dennoch fand ihn der Januar 1849 noch immer in dem ihm „unerträglichen London". Endlich entschloß er sich zur Heimreise. Bei seinem Freund und Landsmann Grzymala bestellte er sich einen der Pleyelschen Flügel, die er wegen ihres umschleierten Klanges und leisen Anschlags bevorzugte, und einen Veilchenstrauß, damit es im Salon angenehm dufte. Er mußte ja Blumen, am liebsten Veilchen, stets um sich haben. „Ich möchte", schreibt er, „ein wenig Poesie in meinen Räumen finden; auch in meinem Schlafzimmer, wo ich aller Wahrscheinlichkeit nach für lange Zeit liegen werde."

Eine schmerzliche Überraschung harrte seiner bei der Rückkehr. Sein alter bewährter Arzt, Dr. Molin, starb plötzlich. Eine Art abergläubischer Niedergeschlagenheit bemächtigte sich des Kranken; er wußte, daß er verloren sei. Selbst die Kunst konnte ihm keine Erhebung, keinen Trost mehr bringen. Er war nicht mehr fähig zu spielen, zu unterrichten. Dem Schaffen hatte er schon früher entsagen müssen. Seit dem Oktober 1847 hatte er nichts mehr veröffentlicht. Peinlichste, angestrengteste Sorgfalt pflegte er von je auf die Herausgabe seiner in eleganter, zierlicher Schrift aufgezeichneten Werke zu verwenden. Er, dessen Seele ganz Musik war, dessen Phantasiereichtum in seinen Improvisationen die Bewunderung der größten Meister erregte, bedurfte — nach George Sand — sobald es sich darum handelte, die ihm ungesucht zuströmenden Gedanken in feste Formen zu bannen und das Entworfene auszugestalten, tagelanger Einsamkeit. „Der Verdruß, nicht alles, wie er es wünschte, zusammenzubringen, setzte ihn in einen Zustand der Verzweiflung. Er weinte, lief auf

und ab, zerbrach seine Feder und veränderte einen Takt hundertmal. So konnte er sechs Wochen bei einer Seite zubringen, um sie schließlich so zu schreiben, wie er sie am ersten Tage auf das Papier geworfen hatte."

Die von ihm hinterlassenen Manuskripte sollten, als unvollkommene Arbeiten, auf Wunsch des Autors unveröffentlicht bleiben. Gleichwohl wurden sie als op. 66—74 von Fontana 1855 herausgegeben. Alles unvollendet Gebliebene bestimmte er der Vernichtung. Auch eine Klavierschule, die er zu schreiben beabsichtigte, kam, wie es scheint, nicht über die ersten Anfänge hinaus.

Selbst in guten Tagen, wo ihm sein Einkommen ein behagliches Leben gestattete, war Chopin kein kluger Haushalter gewesen. Nun drohte ihm zufolge völliger Arbeitsuntauglichkeit Bedrängnis. Seine hochherzige Schülerin, Miß Stirling, die ihn seit 1837 mit Aufmerksamkeiten überhäufte, sandte ihrem Meister 25 000 Frs. Sie fielen in unehrliche Hand und gelangten erst auf Umwegen zu ihm. Doch nahm er nur einen Teil der reichen Gabe an.

Mittlerweile verschlimmerte sich sein Leiden so sichtlich, daß alle Hoffnung auf Wiedergenesung schwand. Seine älteste Schwester, Louise Jedrzejewicz, an die ihn, wie an alle seine Angehörigen, die innigste Liebe kettete, eilte auf die Nachricht von seinem trostlosen Zustande mit Gatten und Tochter von Warschau an sein Schmerzenslager herbei und blieb ihm zur Seite bis zum letzten Augenblick. Alle seine Freunde, zumal sein Schüler Gutmann und die Fürstin Czartoryska, wetteiferten, ihn mit liebevoller Pflege zu umgeben. Von Woche zu Woche lagerten sich die Schatten des Todes dichter über ihm; doch heitern Gemüts sah er demselben entgegen und die Klarheit seines Bewußtseins verließ ihn nicht bis ans Ende. Als zunehmende Atemlosigkeit ihn am Sprechen hinderte, schrieb seine Hand die letzten Worte nieder: „Comme cette toux m'étouffera, je

vous conjure de faire ouvrir mon corps, pour [que] je [ne] sois pas enterré vif.“ Die heimatliche Erde, die er einst bei seinem Abschied aus dem Vaterlande mitgenommen und die er neunzehn Jahre lang pietätvoll aufbewahrt hatte, sollte, so bat er, seinen Sarg bedecken, sein Herz aber dem Lande übergeben werden, „über dem die Sonne seiner glücklichen Jugend gestrahlt hatte“. So fand seine Liebe zur Heimat noch in seinem letzten Willen ihren letzten rührenden Ausdruck.

Am 15. Oktober 1849 erschien sein Zustand bedenklicher denn je und erregte die schmerzlichsten Befürchtungen seiner Freunde. Die Gräfin Potocka war von Nizza herbeigeeilt, um ihn noch einmal zu sehen. Er gewahrte sie kaum, als er sie bat, ihn noch einmal die Stimme hören zu lassen, die er so sehr liebte. Das Klavier im Salon wurde an die Tür seines Schlafgemachs gerollt und die Gräfin, obwohl von der schmerzlichen Aufregung überwältigt, hatte dennoch die Kraft, dem letzten Wunsche ihres Freundes zu willfahren und sang, während unaufhaltsame Tränen ihre Wangen überfluteten. Es war die letzte Musik, die er hienieden vernahm. Er befand sich indessen schlechter. Alle wurden von Schreck ergriffen und sanken, hingerissen von einer unwillkürlichen Regung, betend auf die Knie. Und die Nacht brach herein und ein Halbdunkel breitete seine geheimnisvollen Schatten über das traurige Bild.

Am folgenden Morgen empfing der Kranke die heiligen Sterbesakramente. Sie wurden ihm von dem ihm befreundeten polnischen Abbé Jelowicki in Gegenwart seiner Freunde gereicht. Darauf winkte er einen nach den andern derselben an sein Bett und erteilte jedem seinen letzten Segen. Unter den Tröstungen seiner Religion nahm sein tiefgläubiges Gemüt Abschied vom Leben. Der Frau, die er bis zu seiner letzten Stunde liebte und schwer vermißte, gedachte

er noch kurz zuvor, indem er zu Franchomme äußerte: „Sie hatte mir gesagt, ich würde in keinen andern, als in ihren Armen sterben." Auch George Sand hatte, wie sie in ihrer Lebensgeschichte bezeugt, das Verlangen, Chopin noch einmal zu sehen; doch die Besorgnis seiner Freunde, daß ihn dies allzusehr aufregen würde, hielt sie zurück, den Wunsch des Sterbenden zu erfüllen. „Man tat recht damit", sagt sie, „wenn die Erregung eines Wiedersehens mit mir sein Leben um einen Tag oder eine Stunde nur hätte verkürzen können."

Von Erstickungsanfällen gepeinigt, wurde der Kranke meist von den Armen Gutmanns im Bett aufrecht sitzend erhalten. Der Angabe seiner Biographen, daß sein treuer Schüler auch beim Ende seines Meisters gegenwärtig gewesen sei, widersprach, laut Leichtentritt, die Nichte Chopins, die bei dessen Tode anwesend war. Seine letzten Worte waren: „Mutter, meine arme Mutter!" In erster Morgenfrühe des 17. Oktober, gegen halb drei Uhr hauchte er schmerzlos seinen letzten Seufzer aus.

Lange Zeit flossen die Tränen, die man über ihn weinte, der ein Liebling vieler gewesen war. Man brachte dem Toten die Blumen, die der Lebende einst so geliebt, und wie in einem Garten schien er zu ruhen unter ihrer bunten, duftenden Blütenpracht. Am 30. Oktober 1849 fand die Leichenfeier in der Kirche Sainte-Madeleine statt. Die ersten Pariser Künstler wirkten dabei mit. Chopins Trauermarsch, der zu diesem Zwecke von Reber instrumentiert worden war, eröffnete die Feier; in Mozarts Requiem fand sie im Sinne des Verklärten ihren Höhepunkt. Meyerbeer führte mit dem Fürsten Adam Czartoryski den Leichenzug; die Zipfel des Bahrtuches trugen Fürst Alexander Czartoryski, der Maler Delacroix und die Musiker Franchomme und Gutmann. In der Nähe von Cherubini und Bellini*),

*) Des letzteren Asche wurde 1876 nach Catania übergeführt.

Grétry und Boieldieu hat man dem Frühvollendeten im altehrwürdigen Père-Lachaise seine letzte Ruhestatt bereitet, die seine Freunde 1850 durch ein von Clésinger modelliertes Grabmal schmückten. Polen feierte seinen größten Tondichter zunächst mit einem Monument, das, in der Heiligen Geistkirche zu Warschau am 22. Februar 1880 enthüllt, am 6. März desselben Jahres das Herz des Künstlers aufnahm, das wie im Leben, noch im Tode seinem Vaterlande gehören sollte. Doch seine Pietät ließ sich damit noch nicht genügen. Auch Zelazowa Wola, der Geburtsort Chopins, sowie Krakau widmeten ihm ein Denkmal. Paris folgte 1896 mit einem solchen im Park Monceau. Selbst Reinerz verewigte 1897 die Erinnerung an den Aufenthalt des jugendlichen Künstlers im Sommer 1826 und sein daselbst veranstaltetes Wohltätigkeitskonzert in Stein.

Aber noch ein ander Denkmal ward ihm errichtet von Freundeshand, das uns sein Wesen, seine ganze Persönlichkeit in voller Schönheit vor Augen führt. Ein warmer Lebenshauch ruht auf demselben, ein stiller Glorienschein scheint über ihm zu schweben — und der Meister, dem wir dies Kunstwerk danken, ist Franz Liszt. Er, der nächst Chopin selber einst der vollkommenste Interpret der Schöpfungen des polnischen Künstlers war, hat in seinem „F. Chopin“ *) ein Charakterbild des Menschen und Künstlers gezeichnet, das wie kein andres Buch dazu beigetragen hat, das Verständnis des Tonmeisters der Mit- und Nachwelt zu erschließen. Wer Chopin wahrhaft kennen und verstehen lernen will, wird immerdar bei Liszt sich Rats erholen müssen, wie das Originalbild seiner Meisterhand auch zu dieser Skizze die Anregung gab.

*) Paris 1852. Cinquième Ed. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Deutsche Ausgabe von La Mara. 1880. Ebd. 3. neubearbeitete Aufl. 1910. Auch in Volksausgabe erschienen.

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf die Werke, die uns Chopin geschenkt, so gewahren wir eine Fülle des dem Schönsten Beizählenden, was die nachklassische Zeit auf musikalischem Gebiet überhaupt hervorgebracht hat. 65 Opera sind es, die zu des Tondichters Lebzeiten herausgegeben wurden; neun erschienen als oeuvres posthumes, acht ohne Angabe der Opuszahl, und diese Werke gehören, mit Ausnahme eines einzigen Lieder-Opus, ausschließlich der Klaviermusik an. Selbst wo er, wie in seinen Konzerten, dem Trio, dem Duo concertant, andere Instrumente zuzieht — für das elegische Cello hatte er eine besondere Vorliebe — geschieht dies nur begleitweise, die Prinzipalstimme bleibt dem Pianoforte zuerteilt.

Die Versuchung, sein tonschöpferisches Vermögen auch innerhalb weiterer Grenzen und Formen zu erproben, trat, wir wissen es, auch an Chopin heran. Wenigstens geht aus seinem Schreiben an Elsner vom 14. Dezember 1831 hervor, daß er ein Jahr früher an Komposition einer ihrem Stoff nach der polnischen Geschichte entnommenen Oper dachte. „Heute", sagt er, „sind alle derartigen Hoffnungen vernichtet. Ich fühle mich darauf angewiesen, meinen Weg in der Welt als Pianist zu machen." Auch drei Jahre später mahnt Elsner seinen ehemaligen Schüler noch einmal an eine Oper. Doch der Plan wird bald darauf wieder aufgegeben. Chopin fühlt sich, so äußert er, „für die Oper nicht gelehrt genug". „Statt darnach zu streben, ein Shakespeare zu werden, begnügt er sich, ein Uhland zu sein." Er bedurfte nicht der großen Mittel, um den Reichtum seines Genies kundzutun. Die Natur schuf ihn zum Meister der kleinen Formen, des Details. Für größere Formen, für die Oper zumal, fehlte seinem künstlerischen Naturell die markige konstruktive Kraft, die souveräne Herrschaft über den gesamten vokalen und instrumentalen Apparat, vor allem die Fähigkeit, sich in andere, ihm gegensätzliche Charaktere ein-

zuleben, sie plastisch hinzustellen. Er war ein individueller Komponist, seine Tonsprache eine ausschließlich klavieristische. Seine Originalität versagt, sobald er für ein anderes Instrument schreibt als das Klavier; seine Erfindung scheint gefesselt, wenn er orchestral denken will. Das beweisen seine Konzerte, in denen sich, wie Berlioz mit Recht sagt, „das ganze Interesse auf die Klavierpartie konzentriert, das Orchester aber nichts als eine kalte, nahezu unnütze Begleitung darstellt." Deshalb haben Klindworth und Tausig diese beiden Konzerte uminstrumentiert. Chopins Mission lag im Schaffen unnachahmlicher Klaviermusik. Voll klarer Selbsterkenntnis griff er nicht hinaus über die ihm von Natur gesetzten Schranken, sondern erblickte seine Aufgabe in Bereicherung der Tonkunst durch neue Elemente zur Darstellung feinster Stimmungsnuancen, wie sie bisher „dem Bereich des Unausgesprochenen angehört hatten". In dieser Beziehung haben nicht nur die Klavierkomponisten, sondern alle hervorragenden Tonschöpfer, die nach ihm kamen, von seinem Genius gelernt. In den selbst gewählten Kreis hat er epochemachend eingegriffen und auf die Entwicklung desselben den bedeutungsvollsten Einfluß gewonnen. Er hat die Individualität des Pianoforte weiter ausgebildet und es zu einer Macht, einer Selbständigkeit erhoben, die es des Orchesters fast unbedürftig erscheinen läßt. Er bereicherte die Melodik, indem er eine ihm ganz speziell eigene, ebenso pikante als anmutige, vergeistigte Ornamentik in der Hauptstimme wie in der Begleitung anwendete; wie denn auch seine Passagen und Fiorituren nie willkürlich ersonnen, sondern aus der thematischen Behandlung erwachsen scheinen. Er erweiterte in kühner Weise die Harmonik, vor allem durch seine oft so überraschend wirkenden Progressionen und chromatischen und enharmonischen Wendungen. Gebrochener Akkordpassagen in weiten Lagen, verminderter Akkorde und namentlich des Septimen-Akkordes bedient er

sich vorzugsweise gern und erzielt z. B. vermittelst Enharmonisierung des letzteren, durch die er den Hauptgedanken wieder einzuführen liebt, besonders schöne Effekte. Endlich verlieh er der Rhythmik, namentlich durch Einführung seines Tempo rubato, das man in dieser Weise vor ihm in der Kunstmusik nicht kannte, eine bis dahin ungeahnte Mannigfaltigkeit und Elastizität.

Aber auch verschiedene neue Kunstgattungen hat Chopins poetisches Genie der Musik erschlossen, wie er bereits vorhandene in durchaus eigenartiger Weise zu behandeln und umzugestalten verstand. Wir finden unter seinen Kompositionen Balladen und Präludien, Nocturnes und Scherzi, Impromptus und Boleros und andere bis dahin wenig oder gar nicht gebrauchte Kunstformen. Nicht minder sehen wir das Konzert und die Sonate, die großen uns aus klassischer Zeit überkommenen Formen der Klaviermusik, unter denselben vertreten. „Mehr Absicht als Inspiration" erkannte Liszt in diesen letzteren Darbietungen seines Freundes. Weniger bereitwillig eben fügt sich der kühne Flug seiner Phantasie den strengeren Formen, und das, was man thematische Arbeit nennt, war nicht Chopins Stärke. Er war kein Denker, kein Logiker, und doch — welcher Reiz, welche Anmut, welch poetischer Duft und Glanz sind über seine beiden Konzerte in E- und F-moll op. 11 und 21 ausgegossen, denen wir häufig in den Konzertprogrammen begegnen und die dem Virtuosen, in dessen Seele diese fein besaitete Musik einen unmittelbaren Widerhall findet, eine der dankbarsten Aufgaben darbieten. Das zweite und bedeutendere, das aber das früher geschriebene und inspiriertere ist, enthält das schon erwähnte, wunderbar schöne Adagio mit seinem lieberfüllten Gesang, das Liszt als „von wahrhaft idealer Vollendung" bezeichnet und das der Tondichter selbst mit Vorliebe spielte. Einer ungleich geringeren Verbreitung durften sich lange die vier Sonaten

rühmen, die er geschrieben; obgleich die weitaus bedeutendsten derselben, die in B-moll op. 35 und H-moll op. 58, durch Rubinstein, d'Albert, Friedheim, Barth, Backhaus u. a. allmählich öfters im Konzertsaal gehört wurden. Einheitliche regelrechte Sonaten sind sie freilich nicht; es sind phantasiereiche Gedichte. Meint doch Schumann von der B-moll-Sonate, der Komponist habe darin „vier seiner tollsten Kinder zusammengekoppelt". Nichtsdestoweniger ist sie das gewaltigste seiner Werke größerer Form. Originalität und Kraft wohnen jedem ihrer Sätze inne. Aus dem letzten, gespenstisch vorüberhuschenden hörte Rubinstein „nächtliches Windesausen über die Gräber auf dem Friedhofe" heraus. Der ihm vorangehende berühmte Marche funèbre ist weiter als die übrigen Tonschöpfungen des Autors hinausgedrungen in die Welt. Für die eigene Totenfeier Chopins zuerst instrumentiert, haben seine ergreifenden Klänge seitdem manchen großen Toten zur letzten Ruhe geleitet. Die überaus anziehende H-moll-Sonate enthält ihr Herrlichstes im ersten Satz, der eine Fülle edelster Tongedanken ausströmt. Minder Spontanes gibt die Cello-Sonate op. 65, obwohl auch in ihr des Schönen und Interessanten genug sprießt. Auch in die Form eines Trios (op. 8) suchte Chopin seine musikalischen Phantasien zu bannen. Es gehört zu seinen früheſten Arbeiten, bei denen der Komponist dem Virtuosen noch gewisse Zugeständnisse machte. Voll Eigentümlichkeit und Empfindungsadel, ist es jedoch sicherlich einer weitergehenden Beachtung wert, als man sie ihm geschenkt hat.

Unter den vier Scherzi, einer in dieser Weise erst durch Chopin ausgebildeten Kunstform, bei der sich der Scherz freilich in dunkle Schleier hüllt, haben die in H-moll op. 20 und B-moll op. 31 die weiteſte Verbreitung gefunden und mit Recht. Schumann nannte das letztere „nicht uneben einem Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart und keck, so liebe- und verachtungsvoll," und in Wahr-

heit, gibt es wohl etwas Düstereres und zugleich Holderes, etwas so glühend Schmerzenvolles und hinreißend Leidenschaftliches als dieses Tongemälde in solch' kleinem anspruchslosen Rahmen? So tief grollen und so heiß lieben, so himmelhoch jauchzen und so zum Tode betrübt sein kann nur Chopin, dieser einzige Meister. Aber selbst unter seinen Werken findet sich vielleicht nur noch die Ballade in G-moll op. 23, die, als ein ähnliches Stimmungsbild, sich jenem Scherzo zur Seite stellen ließe. Sie ist die großartigste und kühnste der meisterlichen vier Balladen, zu denen Chopin durch die Gedichte seines Freundes und Landsmannes Mickiewicz die Anregung empfing. Noch häufiger gehört und gespielt ist die dritte derselben in As-dur op. 47, die anmutiger und gewinnender an Form, aber minder großgeartet ist. Ihnen schließt sich die zweite, als mehr idyllischen Charakters, die vierte, als die technisch schwierigste, an.

So bieten seine leidenschaft-durchglühte Phantasie op. 49, die in tiefste Schwermut getauchte Polonaise-Phantasie op. 61, die Impromptus, die Berceuse, die Barcarolle, die Variationen, die Rondos und Walzer, all' seine dem feinsten Salongenre angehörigen Arbeiten viel des Schönen und Besonderen: allenthalben, ist es ein neuer Geist, der die alten Formen durchdringt und mit frischem Lebenshauch beseelt. Völlig poetisch verklärt zumal erscheint bei ihm die Etüde. Sie ist, ohne darum ihrer ursprünglichen Bestimmung entrückt zu sein, zum vollendeten Gedicht geworden; dabei von außerordentlicher Mannigfaltigkeit des Charakters. Man vergegenwärtige sich nur die wie im leisen Zwiegespräch der Liebe redende Etüde in Cis-moll op. 25, oder die tragische C-moll op. 10, die nach dem Fall Warschaus entstanden sein soll. Einen unvergleichlichen Schatz duftigster Poesie eröffnen uns seine Präludien und Notturnos. Das sind echte Träume-

reien, echte Bilder der Nacht, aus Feenzauber und Mondesglanz, aus Herzeleid und Herzensfreud zusammengewoben. Süße Lockstimmen und ernste Klagelaute, fromme Gebete und bittere Seufzer, seliges Liebesgeflüster und herbe Verzweiflungstöne klingen darin wieder: aber die reinen Harmonien überstimmen die Dissonanzen, die Schmerzen lösen sich in der geläuterten, überirdischen Atmosphäre, die darin atmet. Es scheint, als habe sich Chopin am befreietsten in eben dieser Welt gefühlt, als habe er sich gern zu ihr geflüchtet und bei ihr Vergessenheit gesucht für die Kämpfe und Nöten seines Daseins, jene Kämpfe, von denen seine Lippen so standhaft schwiegen und seine Werke doch so unverhülltes Zeugnis geben, und deren nicht geringsten einer der täglich sich erneuende Kampf war zwischen seiner willensstarken Seele und seinem schwachen, vorzeitig gebrochenen Körper.

Und noch eine andere Welt war es, zu der seine Phantasie oftmals ihre Zuflucht nahm: die Welt seiner Vergangenheit, seiner Jugendzeit. Wie oft er zu derselben zurückkehrte, wir wissen es, auch wenn sein Mund es niemals ausgesprochen hätte — seine Werke geben es kund. Oder sind nicht die reiche Anzahl vaterländischer Tanzweisen, all die pikanten Mazurken, die glanzvoll heroischen Polonaisen, die er uns hinterlassen — Pindarische Siegeshymnen nannte sie Lenz — der vollgültigste Beweis dessen? In ihnen, köstlichen Genrebildern voll Leben und Wahrheit, erscheint Chopins Individualität am charakteristischsten ausgeprägt, die verschiedenen Richtungen und Stimmungen seines Naturells zeigen sich hier vereinigt. Die weibliche Schwärmerei und die männliche Ritterlichkeit, die sehnsüchtige Zärtlichkeit und der trotzig kühne Stolz seines Wesens, der feine Duft der ihn umgebenden Salonatmosphäre werden hier allenthalben erkennbar. Aus jeder Note tönt sein Herzschlag. In seinen Tänzen tanzt, wie

George Sand sagt, der Schmerz mit der Lust. Das gilt von dem kleinsten der Walzer (man sagt, sie seien nur für Komtessen komponiert,) und Mazurken — die Mazurka senza fine, die er noch wenige Tage vor seinem Tode komponierte, war sein melancholisches Schwanenlied — wie von den majestätischen Polonaisen, deren berühmteste in As-dur unter dem Einfluß einer wunderbaren Vision entstand. In der A-dur- Polonaise sah Rubinstein, Chopins begeisterter Verehrer, das Bild von Polens Größe, in der C-moll das von Polens Untergang.

Wohl niemals vor und nach Chopin ist das Wesen des Tanzes so idealisch aufgefaßt, nie ein so tiefer Sinn und Gehalt ihm unterbreitet worden. Etwas wie eine nationale Macht ruht in diesen Klängen — Schumann nannte sie unter Blumen versenkte Kanonen —, die das darniedergeworfene und zerrissene Volk der Polen immer von neuem an seine Zusammengehörigkeit mahnen wird. Es ist eben ein Leben allein, das, unbeschadet ihrer Mannigfaltigkeit, in allen seinen Werken atmet, und dieses ist das ureigene Leben ihres Schöpfers selbst. Aber wie sein Leben an dasjenige seines Volkes gebunden war, so mußten auch in dem Spiegelbild desselben, das seine Schöpfungen darbieten, die nationalen Vorzüge wie Schwächen vereint erscheinen. Und fürwahr, wer fände in ihnen nicht jenes seltsame Gemisch von Schwärmerei und Haß, Grazie und Wildheit, Glut und Wunderlichkeit, Adel und kranker Exzentrizität, das dem polnischen Charakter eigen, und das erst in den späteren vollendetsten Erzeugnissen des Meisters zurücktritt hinter einem allgemeineren, idealen Gehalt, in dem Maße, als sein Geist, seine Anschauungen sich universeller gestalteten? „Der Künstler soll in seiner Nationalität nicht untergehen," hat einer unserer großen Meister gesagt. Auch Chopin ist darin nicht untergegangen — er ist vielmehr aufgegangen in derselben. Und so wie wir zuweilen

einen Dichter oder Künstler erscheinen sehen, der den poetischen Sinn und Gehalt seines Volkes und seiner Zeit in sich zusammenfaßt und in seinen Schöpfungen repräsentiert, so ward auch Chopin der Poet des Landes und der Zeit, die ihn geboren. Er hat dies Resultat nicht gewollt und gesucht, nicht im voraus schuf er sich ein solches Ideal, als eine freie Gunst der Natur vielmehr ist es ihm geworden. Er sang nur das, was sein Herz ihm eingab, die einfachen Empfindungen seiner Seele, die freilich mit denen seines Volkes verwachsen waren. Er ließ die glänzenden Bilder seiner Kindheit und Jugend, die bunten Traumgestalten seines Lebens lebendig werden vor seinen Blicken und indem er sie in seine Werke bannte, gab er sowohl seinem eigenen Ideal als dem seines Volkes Ausdruck. Er selber aber ist zur Idealgestalt geworden. Schon schläft er mehr denn sechs Jahrzehnte in fremder Erde, fern den Seinen, die er so sehr geliebt, und dennoch lebt er fort in ewiger Jugendschöne, ein unvergängliches Leben. Stolz nennt sein Vaterland den Namen Frédéric Chopin, als seiner treusten Söhne einen; uns aber gilt mehr der höhere Ruhm, daß er bis zum Tode treu geblieben seiner *geistigen* Heimat, seiner göttlichen Kunst!

Verzeichnis
der von Frédéric Chopin veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt*).

I. Kompositionen.

A. Kompositionen mit Angabe der Opuszahl.

Op. 1. Premier Rondeau (C-moll) pour le Piano. VII, 1.
Op. 2. Là ci darem la mano, var. p. l. P. av. Orch. XII, 1.

*) Unter Bezugnahme auf die in 14 Bdn. erschienene kritisch durchgesehene Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Die römischen Ziffern zeigen den Band, die deutschen die Nummern desselben an.

Von populären Ausgaben erschienen:

Klavierwerke 10 Bde. (Reinecke), Suppl., Konzerte, 2 Albums — Mazurkas, Polonaisen, Walzer f. 4, Polonaise A f. 8 Hde. — Sonate G-moll, 8 Walzer f. Pfte. u. Viol. (David) — Mazurkas, Nocturnes, Walzer, Introd. u. Polon., Sonate f. Pfte u. Vcll. (Davidoff) — 17 Lieder, Mazurkas f. Ges. (Viardot). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Sämtl. Werke 3 Bde. (Scholtz); Album, Ausgew. Kompos. u. Lieder (Kirchner) f. 2 Hde. — Walzer, Mazurkas, Polon., Noct. 4 Bde. f. 4 Hde. — Konzerte, Polon. Es, Rondo op. 73 f. 2 Klav. — Walzer, Maz., Noct. f. Pfte. u. Viol. — Sonate op. 65, Polon. op. 3 f. Pfte. u. Vcll. — Trio — 16 Lieder. Leipzig, Peters.

Pianoforte-Werke (Richter), Album, Trauermärsche — 17 Lieder. Leipzig, Schuberth.

Sämtl. Klavierkompos. 15 Bde. (Köhler), 2 Albums f. 2 Hde. — 8 Walzer, Album f. 4 Hde. — Rondo op. 73 u. 1 Konz. f. 2 Klav. — Walzer, Noct., Maz., divers. Komp. usw. f. Pfte. u. Viol. — Sonate op. 65, Walzer, Noct., Maz., Präl. u. Etüden usw. f. Pfte. u. Vcll. — Trio — 17 Lieder. Braunschweig, Litolff.

Sämtl. Komp. 6 Bde. (Klindworth.) Berlin, Bote u. Bock.

Sämtl. Komp. 16 Bde. (Mikuli.) Leipzig, Kistner.

Sämtl. Komp. 13 Bde. (Th. Kullak.) Berlin, Schlesinger.

Sämtl. Werke 8 Bde. Ausgew. Komp., Konzerte, Es-dur-Polon. (Mertke) — 41 Etüden u. Prälud. — 17 Lieder (Riemann). Leipzig, Steingräber.

Ausgew. Pfte.-Werke: Sämtl. Etüden. Ausgew. Etüden, 4 Impromptus, Tarantella (H. v. Bülow). Wien, Universal-Ed.

Ausgew. Pfte.-Werke 9 Bde. (Speidel.) Stuttgart, Cotta,

Ausgew. Pfte.-Werke 8 Bde. (Jadassohn.) Leipzig, Kahnt Nachf.

Ausgew. Pfte.-Werke (Bohn). Breslau, Hainauer.

Op. 3. Introduction et Polonaise brill. (C-dur) p. P. et Vcllc. ou Viol. XI, 2.
Op. 4. Sonate (C-moll). Oeuv. posth. p. l. Piano. XIII, 32.
Op. 5. Rondeau à la Mazur (F-dur) p. l. P. VII, 2.
Op. 6. 4 Mazurkas (Fis-moll, Cis-moll, E-dur, Es-moll) p. l. Piano. III, 1—4.
Op. 7. 5 Mazurkas (B-dur, A-moll, F-moll, As- u. C-dur) p. l. Piano. III, 5—9.
Op. 8. Premier Trio (G-moll) p. P., Viol. et Vcllc. XI, 1.
Op. 9. 3 Nocturnes (B-moll, Es- u. H-dur) p. l. P. IV, 1—3. Nr. 1 u. 2 f. Viol. u. Pfte. übertr. v. C. Lipinski.
Op. 10. 12 gr. Etudes p. l. Piano. II, 1—12.
Op. 11. Grand Concerto No. I. (E-moll) p. l. P. av. Orch. XII, 2. Dasſ. bearb. v. Tauſig. Berlin, Ries & Erler.
Op. 12. Variations brill. (B-dur) sur le rondeau: „Je vends des scapulaires" p. l. Piano. X, 1.
Op. 13. Grande Fantaisie (A-dur) sur des airs polon. p. l. Piano av. Orch. XII, 3.
Op. 14. Krakowiak. Gr. Rondeau de concert (F-dur) p. Piano av. Orch. XII, 4.
Op. 15. 3 Nocturnes (F-dur, Fis-dur, G-moll) p. l. Piano. IV, 4—6. Dieſ. ſamt op. 27, 37, 48, 55 u. 62 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Breitkopf & Härtel.
Op. 16. Rondeau (Es-dur) p. l. Piano. VII, 3.
Op. 17. 4 Mazurkas (B-dur, E-moll, As-dur, A-moll) p. l. P. III, 10—13.
Dieſ. ſamt op. 24, 30, 33, 41, 56 u. 63 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Breitkopf & Härtel.
Op. 18. Grande Valse brill. (Es-dur) p. l. Piano. IX, 1.
Derſ. ſamt op. 34, 42 u. 64 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Davidoff. Ebd.
Op. 19. Bolero (C-dur) p. l. Piano. X, 2.
Op. 20. Premier Scherzo (H-moll) p. l. P. VII, 4.
Op. 21. Second Concerto (F-moll) p. P. av. Orch. XII, 5. Dasſ. bearb. v. Klindworth. Berlin, Bote & Bock.
Op. 22. Grande Polonaise brill. (Es-dur) précéd. d'un Andante spianato p. P. av. Orch. XII, 6.
Op. 23. Ballade No. I. (G-moll) p. l. P. I, 1.
Op. 24. 4 Mazurkas (G-moll, C, As, B-moll) p. l. P. III, 14—17.

Op. 25. 12 Etudes p. l. Piano. 2 Livr. II, 13—24.
Nr. 2 f. 2 Pfte. bearb. v. Ad. Henselt. Petersburg, Stellowsky. Nr. 12 desgl. v. Herm. Scholtz. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Op. 26. 2 Polonaises (Cis-moll, Es-moll) p. l. Piano. V, 1, 2.
Dies. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. C. Lipinski; Nr. 1 desgl. v. A. Wilhelmj.
Op. 27. 2 Nocturnes (Cis-moll, Des-dur) p. l. P. IV, 7, 8.
Op. 28. 24 Préludes p. l. Piano. VI, 1—24.
Op. 29. Impromptu (As-dur) p. l. Piano. X, 3.
Op. 30. 4 Mazurkas (C-moll, H-moll, Des, Cis-moll) p. l. P. III, 18—21.
Op. 31. Deuxième Scherzo (B-moll) p. l. P. VII, 5.
Op. 32. 2 Nocturnes (H- u. As-dur) p. l. P. IV, 9, 10.
Nr. 1 f. Vcll. u. Pfte. bearb. v. Coßmann. Breitk. & H.
Op. 33. 4 Mazurkas (Gis-moll, D, C, H-moll) p. l. P. III, 22—25.
Op. 34. 3 Valses brill. (As-dur, A-moll, F-dur) p. l. P. IX, 2—4.
Op. 35. Sonate (B-moll) p. l. Piano. VIII, 1.
Op. 36. Deuxième Impromptu (Fis-dur) p. l. Piano. X, 4.
Op. 37. 2 Nocturnes (G-moll, G-dur) p. l. Piano. IV, 11, 12.
Nr. 1 f. Viol. u. Orch. od. Pfte. bearb. v. A. Wilhelmj.
Op. 38. Deuxième Ballade (F-dur) p. l. Piano. I, 2.
Op. 39. Troisième Scherzo (Cis-moll) p. l. Piano. VII, 6.
Op. 40. 2 Polonaises (A-dur, C-moll) p. l. Piano. V, 3, 4.
Op. 41. 4 Mazurkas (Cis-moll, E-moll, H, As) p. l. P. III, 26—29.
Op. 42. Valse (As-dur) p. l. Piano. IX, 5.
Op. 43. Tarantelle (As-dur) p. l. Piano. X, 5.
Op. 44. Polonaise (Fis-moll) p. l. Piano. V, 5.
Op. 45. Prélude (Cis-moll) p. l. Piano. VI, 25.
Op. 46. Allegro de concert (A-dur) p. l. P. X, 6.
Op. 47. Troisième Ballade (As-dur) p. l. Piano. I, 3.
Op. 48. 2 Nocturnes (C-moll, Fis-moll) p. l. Piano. IV, 13, 14.
Op. 49. Fantaisie (F-moll) p. l. Piano. X, 7.
Op. 50. 3 Mazurkas (G-dur, As, Cis-moll) p. l. Piano. III, 30—32.
Op. 51. Allegro vivace. Troisième Impromptu (Ges) p. l. P. X, 8.
Op. 52. Quatrième Ballade (F-moll) p. l. P. I, 4.
Op. 53. Huitième Polonaise (As-dur) p. l. Piano. V, 6.
Op. 54. Scherzo No. IV. (E-dur) p. l. Piano. VII, 7.
Op. 55. 2 Nocturnes (F-moll, Es-dur) p. l. P. IV, 15, 16.
Dies. f. Pfte. u. Vcll. bearb. v. Franchomme.

Op. 56. 3 Mazurkas (H-dur, C-dur, C-moll) p. l. P. III. 33—35.
Op. 57. Berceuse (Des-dur) p. l. Piano. X, 9.
Op. 58. Sonate (H-moll) p. l. Piano. VIII, 2.
Op. 59. 3 Mazurkas (A-moll, As, Fis-moll) p. l. P. III, 36—38.
Op. 60. Barcarolle (Fis-dur) p. l. Piano. X, 10.
Op. 61. Polonaise-Fantasie (As-dur) p. l. Piano. V, 7.
Op. 62. 2 Nocturnes (H- u. E-dur) p. l. Piano. IV, 17, 18.
Op. 63. 3 Mazurkas (H-dur, F-moll, Cis-moll) p. l. P. III, 39—41.
Op. 64. 3 Valses (Des-dur, Cis-moll, As-dur) p. l. P. IX, 6—8.
Op. 65. Sonate (G-moll) p. l. Piano et Vcelle. XI, 3.
Dieſ. f. Pfte. u. Viol. bearb. v. David. Breitkopf & H.
Op. 66*). Fantaisie-Impromptu (Cis-moll) p. l. P. XIII, 30.
Op. 67. 4 Mazurkas (G, G-moll, C, A-moll) p. l. P. XIII, 9—12.
Op. 68. 4 Mazurkas (C, A-moll, F, F-moll) p. l. P. XIII, 5, 3, 4, 14.
Op. 69. 2 Valses (F-moll, H-moll) p. l. Piano. XIII, 24, 20.
Op. 70. 3 Valses (Ges, F-moll, Des) p. l. P. XIII, 23, 25, 21.
Op. 71. 3 Polonaises (D-moll, B, F-moll) p. l. P. XIII, 17—19.
Op. 72. Nocturne, Marche funèbre, 3 Ecossaises p. l. P. XIII, 31, 33, 27—29.
Op. 73. Rondeau (C-dur) p. 2 Pianos. XIII, 35.
Op. 74. Siebzehn polniſche Lieder f. 1 Singſt. m. Pfte. Deutſch v. Gumbert. XIV.
Des Mädchens Wunſch — Frühling — Trübe Wellen — Bacchanal — Was ein junges Mädchen liebt — Mir aus den Augen — Der Bote — Mein Geliebter — Eine Melodie — Der Reitersmann vor der Schlacht — Zwei Leichen — Meine Freuden — Melancholie — Das Ringlein — Die Heimkehr — Littauiſches Lied — Polens Grabgeſang. Nr. 1, 2, 14, 4, 12, 15 f. Pfte. übertr. v. Fr. Liſzt. Schleſinger.

B. Kompoſitionen ohne Angabe der Opuszahl.

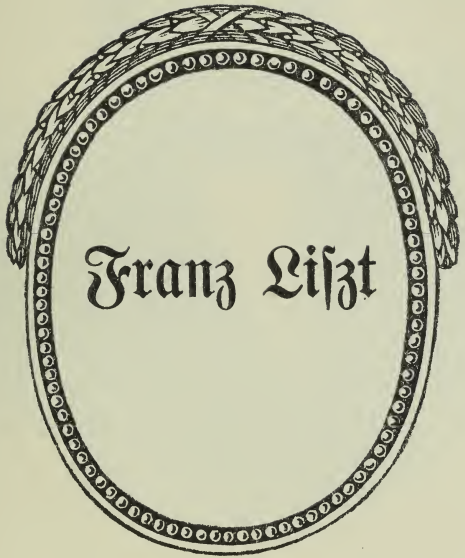
3 nouvelles Etudes p. l. P. (Etudes de perfection de la Méthode des méthodes de Moscheles et Fétis.) II, 25—27.
Grand Duo concert. (E-dur) p. P. et Vcle. sur des thèmes de Rob. le Diable p. Chopin et Franchomme. XI, 4.

*) Mit dieſem Opus beginnen die nachgelaſſenen, von Fontana veröffentlichten Werke; ſie bilden Band XIII und XIV der Geſ.-Ausgabe.

Mazurka (A-moll) p. l. P. (Notre temps.) III, 42.
Mazurka (G-dur) p. l. P. XIII, 1.
Mazurka B-dur p. l. P. 1825. XIII, 2.
Mazurka D-dur p. l. P. 1829—30. XIII, 6.
Dieſelbe umgearbeitet. 1832. XIII, 7.
Mazurka C-dur p. l. P. 1833. XIII, 8.
Mazurka A-moll p. l. P. à Gaillard. XIII, 13.
Variations (E-dur) sur un air nat. allem. p. l. P. XIII, 34.
Variation (E-dur) p. l. P. (dans l'Hexaméron: „Gr. Var. de brav. p. Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny et Chopin".) IX, 11.
Polonaise Gis-moll p. l. P. 1822, XIII, 15.
Polonaise B-moll p. l. P. 1826. XIII, 16.
Polonaise Ges-dur p. l. P. XIII, 36.
Valse E-dur p. l. P. 1829. XIII, 22.
Valse E-moll p. l. P. XIII, 26.

II. Briefe.

Geſammelte Briefe, herausgeg. v. Bernard Scharlitt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1911.


Franz Liſzt

Nach einem Stahlstich A. Weger's.
Mit Genehmigung des Verlages: Baumgärtner's Buchhandlung, Leipzig.

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Der Musikhistoriker, der es unternimmt, Wesen und Charakter der einzelnen Perioden in der Entwicklung der Tonkunst darzulegen, wird die gegenwärtige, wie die ganze Nach-Beethovensche Epoche überhaupt, als eine von poetischer Tendenz erfüllte bezeichnen dürfen. Seit Beethoven in der Riesentat seiner neunten Symphonie die Schranken der absoluten Musik durchbrach und im instrumentalen Kunstwerk die Hilfe des dichterischen Wortes in Anspruch nahm, hiermit eine neue Phase seiner Kunst einleitend, einigten sich die Schwesterkünste Musik und Poesie zu immer innigerem Bunde. Die musikalische Dramatik Webers, die letzten, mehr im deklamatorischen Stil gehaltenen Lieder Schuberts, die Konzertouvertüren und Lieder ohne Worte Mendelssohns, die Symphonien Berlioz', die Klavier- und Liederpoesie Chopins, Schumanns, Franz' veranschaulichen aufs deutlichste den Weg, den die Tonkunst nach dieser Richtung eingeschlagen. Am schärfsten aber, von den Modernsten abgesehen, zeigen sich die Konsequenzen dieses poetischen Prinzips in den Schöpfungen Wagners und Liszts entwickelt. Als Musiker und Poet zugleich hatte Franz Liszt sich schon als reproduzierender Künstler beglaubigt, Musiker und Poet zugleich war er auch als schöpferischer Meister. Eins mit Wagner in der Idee einer engsten Verbindung von Dicht- und Tonkunst, brachte er dieselbe doch auf andern Gebieten zur Ausführung. Nicht die Bühne, sondern Konzertsaal und Kirche wählte er zum Schauplatz seiner Taten. In ihm und Wagner aber konzentrierten sich wesentlich die musikalischen Bestrebungen der neueren Zeit; unter den sie bewegenden Mächten standen sie, die führenden Geister, obenan. Mochte man immerhin, so lang sie als Lebende

unter uns weilten, ihre Musik als „Zukunftsmusik" bespötteln und befehden — als Franz Liszt, drei Jahre nach seinem Bayreuther Freund, von hinnen ging, war die Welt wenigstens darüber einig, daß sein Name zu den klang- und ruhmreichsten des neunzehnten Jahrhunderts gehöre, und allmählich auch bekehrte man sich zu der Einsicht, daß der ihn trug, in Wahrheit eine Zierde der Menschheit war.

Als dem Meister aller Meister auf dem Pianoforte, dem Begründer der modernen Klaviertechnik und einer großen Pianistenschule, dem Schöpfer neuer symphonischer und kirchlicher Formen, dem Haupt der neudeutschen Musikrichtung, dem geistsprühenden Schriftsteller, dem kühnen Vorkämpfer Wagners und alles Großen, seinerzeit noch nicht zur Anerkennung Gelangten, wird die Kunstgeschichte Franz Liszt die gebührende Stelle anweisen — wir alle aber, die das Glück in seine Nähe führte, wissen, daß sein Herz nicht minder groß und bewundernswert war als sein Genie, und daß er nicht nur zu den Größten, sondern auch zu den Besten zählte, deren Gedächtnis hienieden lebendig bleiben wird. Neid- und Selbstlosigkeit, Menschenfreundlichkeit im wahrsten Sinne des Worts, eine unbegrenzte Großmut und Vornehmheit des Empfindens, die keinen Groll gegen den Feind aufkommen ließ und das Böse mit Gutem zu vergelten allzeit bereit war, dem Freund aber unentwegte Treue wahrte, ein tief religiöser Sinn: das waren, im Bund mit einer alles bezwingenden Liebenswürdigkeit und einem in seltenster Weise universell gebildeten souveränen Geist, bei idealer Erscheinung, überlegenen Weltformen und durch und durch musikalischem, harmonischem Naturell, die Eigenschaften, die Franz Liszt als Menschen charakterisierten. Der fast magische Zauber seiner Persönlichkeit, der ihm die Freundschaft der Besten unter den Männern, die überschwengliche Gunst und Liebe der Frauen gewann, ihn zum Bevorzugten der Großen dieser Erde

machte, ist weltbekannt, wie sein Genie. Er mehrte und erhöhte die Siege, die seine Kunst davontrug. Nie ist ein Künstler enthusiastischer gefeiert, einmütiger unter seinesgleichen auf den Thron erhoben, fanatischer geliebt und umschwärmt, ja vergöttert worden als Franz Liszt, der größte Virtuos, den die Welt gesehen. Und doch verzichtete er, kaum im Zenith des Ruhms und männlicher Vollkraft stehend, freiwillig auf das, was andern der beste Preis des Lebens dünkt. Gold, Lorbeeren, Ehren und Huldigungen aller Art, die Europa seinem Liebling verschwenderisch zu Füßen legte, warf er gleichmütig hin und vertauschte die Via triumphalis des Klavierbeherrschers mit dem kampf- und dornenvollen Beruf des Komponisten, der als kühner Neuerer eigene Pfade geht und neue Offenbarungen kündet. Und nun erfuhr er die Wandelbarkeit menschlicher Gunst. So leidenschaftlich man ihn ehedem bejubelt, so leidenschaftlich bekämpfte man ihn nun. Er, der für das Verständnis unserer edelsten Tongenien von je sein Können unermüdlich eingesetzt, der Beethovens Sonaten zuerst in den Konzertsaal eingeführt, der das deutsche Volk zuerst mit Schuberts Liedern befreundet, es Schumann näher gebracht, der Wagner und Berlioz, Franz, Rubinstein, Raff, Cornelius, Dräseke, Mottl den Weg bereitet, der Brahms, Smetana, Volkmann, César Franck, Saint-Saëns, Sgambati, Grieg, die neurussischen Meister, seine ungarischen Kunstgenossen und wie viele noch gefördert hatte, sah seine eigenen Gaben, so weit sie sich nicht aufs Klavier beschränkten, mit Zweifel und Undank gelohnt. Als sich ihnen aber endlich ein allgemeineres Verständnis öffnete, als man dem Komponisten Liszt verspätete Kränze wand und die Welt von den Siegen des Greises, wie einst von denen des Jünglings und Mannes widerhallte, da nahte schon die letzte Stunde dieses tatenreichen Daseins. Ein kurzer Widerglanz seiner Jugendtriumphe nur verklärte noch den Abend seines Lebens.

Magyarisches und deutsches Blut mischt sich in Franz Liszts Adern*). Seine Mutter, Anna geb. Lager, hatte in Krems, unfern Wien ihre Heimat. Sein Vater, Adam Liszt, war der Abkömmling eines alten ungarischen Adelsgeschlechts. So sagt die Familientradition, die jedoch durch keine vorhandenen Nachweise gestützt wird. Die jahrhundertelangen Unruhen, die Ungarn durchwühlten, waren der Aufbewahrung derartiger Dokumente nicht günstig. Sicher ist nur, daß sein Großvater Sebastian Liszt, also der Urgroßvater von Franz, als Offizier im I. Kaiser-Husaren-Regiment diente. Unbegütert, durch den überreichen Familiensegen der Eltern zu früher Selbständigkeit gedrängt — Sebastians Sohn hatte nicht weniger als 26 Kindern das Leben gegeben —, hatte Adam als Gutsverwalter des Fürsten Esterhazy, dem schon sein Vater bedienstet war, eine schlichte Anstellung gefunden und in dem Dorfe Raiding (jetzt Doborján genannt) bei Ödenburg seinen bescheidenen Hausstand begründet. Seinen künstlerischen Bedürfnissen, seiner leidenschaftlichen Musikliebe hatte er bei Wahl seines Berufs kein Gehör schenken dürfen. Nur in seinen Freistunden konnte er sie pflegen und tat dies durch eifriges Spinett- und Gitarrenspiel. Zu seinem Glück hatte seine Passion während seiner früheren Wirksamkeit in Eisenstadt, der Residenz des musikbegeisterten Fürsten Nikolaus Esterhazy — Nikolaus der Prachtliebende nannte ihn das Volk — reiche Nahrung gefunden. Mit Haydn, dem Kapellmeister

*) Eine eingehende, hier mehrfach benutzte Biographie Liszts veröffentlichte L. Ramann. (2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1880—1894.) Ein wenig umfängliches Buch Rudolf Louis' „Franz Liszt" (Berlin, Bondi 1900) zieht vorzugsweise das innere Leben des Meisters in Betracht. Eine Liszts spätere Jahre mehr berücksichtigende, dem Musikalischen dagegen nur unzulänglichen Raum gönnende Lebensbeschreibung breiterer Fassung ließ 1909 Dr. Julius Kapp folgen (Berlin, Schuster & Löffler).

des Fürsten, und Hummel, dem damaligen Konzertmeister, wurde er daselbst befreundet; Cherubini und viele andere berühmte Meister lernte er hier kennen. Was Wunder, daß er bei so regem Verkehr mit Musik und Musikern mit heller Freude die frühzeitig sich kundgebende Begabung des Sohnes erkannte, der ihm am 22. Oktober des Kometenjahres 1811 geboren ward?

Die Hausmusik des Vaters, die sonn- und festtäglichen Meßgesänge in der Kirche, die wild-phantastischen Weisen der häufig im Dorfe rastenden Zigeuner — für die er eine lebenslange Vorliebe bewahrte, wie er sich ja selber gelegentlich „halb Zigeuner, halb Franziskaner" nannte — warfen die ersten musikalischen Eindrücke in des Kindes empfängliche, leicht erregbare Seele. „So einer will ich auch werden!" rief der kleine Franz, auf das Bild Beethovens deutend, aus, das neben andern Musikerbildern die Wand des Wohnzimmers schmückte. Es war außer ein paar Heiligenbildern wohl dessen vornehmste Zierde. Die elterliche Wohnung im ebenerdigen Wirtschaftsgebäude umschloß nur vier kleine Räume, deren zwei jetzt als Liszt-Museum eingerichtet sind.

Franz war ein schwächliches Kind. Nervenleiden und Fieber brachten ihn, laut einer von Kapp veröffentlichten Tagebuchsaufzeichnung seines Vaters, „mehrmals in Lebensgefahr. Einmal in seinem zweiten oder dritten Jahre, hielten wir ihn für tot und ließen seinen Sarg machen. Dieser beunruhigende Zustand dauerte bis in sein sechstes Jahr fort. In seinem sechsten Jahre hörte er mich ein Konzert von Ries in Cis-moll spielen. Er lehnte sich ans Klavier, war ganz Ohr. Am Abend kam er aus dem Garten zurück und sang das Thema." Nun begann der Vater auf seine inständigen Bitten mit ihm den Klavierunterricht. Er lernte im Fluge, seine Fortschritte waren staunenerregend. Mit solcher Leidenschaft spielte der zarte

Knabe, mit so heißem Eifer suchte er, eher Noten als Buchstaben schreibend, schon nach eigenen Klängen, nach einem sich in „seltsamen Harmonien und Modulationen" äußernden musikalischen Ausdruck für sein kindliches Empfinden, daß das Fieber zurückkehrte und der Unterricht unterbrochen werden mußte. Zum Glück erwies sich die wunderbare Elastizität seiner Natur stärker als die Krankheit — der kleine Künstler genas wieder, um ein großer Künstler zu werden.

Rasch und unaufhaltsam ging es nun musikalisch vorwärts, während der Lehrer Rohrer ihn nebenbei im Lesen, Schreiben und Rechnen unterwies. Das Erlernen der ungarischen Sprache, die er von seinen deutsch redenden Eltern nicht hörte, kostete ihm keine Mühe. Er selbst sagte uns einst scherzend, das Wort Eljen sei das einzige ungarische, das er verstehe. Wie souverän er nachmals das Französische beherrschte und sich gleich dem Deutschen auch das Englische und Italienische zu eigen machte, ist bekannt. Seine Fingerfertigkeit, sein prima-vista-Spiel und mehr noch seine Improvisationen erregten das Staunen aller, die Franz hörten. Neunjährig trat er, einem blinden Musiker zu gefallen, schon mit dem Es-dur-Konzert von Ries und einer freien Phantasie in Ödenburg vor die Öffentlichkeit. Nachdem er sich bald danach auch Beifall und Gunst des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt in hohem Maße gewonnen hatte, erspielte er sich in einem in dessen Palais in Preßburg veranstalteten Konzert am 26. November 1820 derart die Bewunderung eines zahlreichen kunstverständigeren Publikums, daß einige ungarische Magnaten, an ihrer Spitze die Grafen Amadée, Apponyi und Szapary, sich sofort erboten, durch ein Stipendium von sechshundert Gulden sechs Jahre hindurch die Kosten seiner Ausbildung zu tragen.

Wer war glücklicher als Franz? Seine felsenfeste Zuversicht auf den ihm eingeborenen Musikerberuf und den

Beistand Gottes, der ihm, wie er sagte, schon helfen werde, alle Sorgen und Opfer der Eltern einst wieder zu vergelten, überwand die Bedenken und Einwürfe der zagenden Mutter. Auf des Knaben zarte Schultern ward nun die Zukunft der Familie gelegt. Die sichere Stellung des Vaters wurde aufgegeben, und hinaus in die Welt zogen die Eltern mit ihrem Kinde.

Adam Liszts Hoffnung, seinen mittlerweile nach Weimar übergesiedelten Freund Hummel als Lehrer für seinen Sohn zu gewinnen, scheiterte an der seine Mittel übersteigenden Forderung desselben von einem Louisdor für die Stunde. So ward denn in Wien zunächst, und zwar unter Führung des Beethovenschülers Czerny im Klavierspiel, sowie Salieris in der Theorie, die Ausbildung des jungen Musikers betrieben. Seine aller systematischen Schulung entbehrende Technik ward nun in strenge Zucht genommen, indes er sich auch im Partiturlesen und -spielen bald eine erstaunliche Fertigkeit erwarb und im Komponieren so viel Geschick zeigte, daß ein von ihm geschriebenes Tantum ergo Salieris lebhaften Beifall errang. „Nie habe ich einen so eifrigen, genievollen und fleißigen Schüler gehabt", rühmte ihm Czerny, der uneigennützige Lehrer nach, der keinen andern Lohn für seine Unterweisung begehrte, als die Freude, die ihm sein auserlesener Schüler machte. Genug, mit glänzendem Erfolge konnte sich der elfjährige Franz am 1. Dezember 1822 der musikliebenden Kaiserstadt in einem Konzert im landständischen Saale zuerst vorstellen. Ein zweites, am 13. April 1823 von ihm im Redoutensaal gegebenes Konzert, das Beethoven durch die Aufsehen erregende Ehre seiner Anwesenheit auszeichnete, trug ihm als höchsten Lohn einen Kuß des großen Tonmeisters ein, dem er schon zuvor zu seinem Stolze durch Schindler zugeführt worden war und zu dem er von je mit glühender Verehrung als zu seinem höchsten Ideal

emporblickte. Beide Konzerte — in deren erstem er Hummels A-moll-, in deren zweitem er desselben Künstlers H-moll-Konzert spielte und sodann improvisierte — ergaben die Mittel, des Knaben künstlerische Ausrüstung in Paris zu vollenden.

Nicht nur einen Virtuosen, einen Komponisten dachte Adam Liszt der Welt in seinem Sohne zu erziehen. Diesem höchsten Ziele wollte er ihn auf dem Pariser Konservatorium entgegenführen. Allein die Tore der berühmten Anstalt verschlossen sich, einem streng festgehaltenen Gesetz zufolge, dem Ausländer. Vergeblich flehten Vater und Sohn — „das Reglement war unerbittlich, und ich untröstlich", schreibt Franz*). „Alles schien mir verloren, selbst die Ehre, und ich glaubte an keine Hilfe mehr." Glücklicherweise fand er in Paër, dem seiner Zeit angesehenen Opernkomponisten italienischer Schule, und dem Theoretiker Reicha, die beide nacheinander seine Kompositionslehrer wurden, tätige Förderer seiner Bestrebungen. Auch ohne Konservatorium machte er seinen Weg. Empfehlungen der ungarischen und österreichischen Aristokratie öffneten ihrem Schützling die Salons ihrer französischen Standesgenossen. Die Herzogin von Berry und der Herzog von Orleans, der nachmalige König Louis Philippe, nahmen ihn in ihre besondere Protektion. Im Umsehen war „le petit Litz", wie man ihn nannte, der Held des Tages, der Liebling des Adels, der Künstler und Gelehrten, des ganzen gebildeten Paris**). Von Wichtigkeit wurde ihm nament-

*) Ges. Schriften, Bd. II. „Über die Stellung der Künstler."

**) Eingehenderes hierüber, nämlich Briefe von Liszts Vater Adam an Czerny und einen Eisenstadter Freund aus den Jahren 1823—25, sowie die darauf antwortenden Briefe Czernys an Adam Liszt veröffentlichte d. Verf. unter dem Titel „Franz Liszt auf seinem ersten Weltflug" („Neue Musikzeitung", Jan. 1888, sowie in dem Buch „Klassisches und Romantisches aus der Tonwelt", Breitkopf & Härtel 1892) und „Aus Liszts erster Jugend" („Die Musik", April

lich die sich ihm alsbald erschließende Freundschaft Sebastian Erards, des Chefs der weltbekannten Pianofortefabrik, und seiner Familie. Hatte sich schon die Presse in Wien, wie auf der Durchreise in München und Stuttgart, für den „kleinen Herkules", den „zweiten Mozart", als den man ihn begrüßte, begeistert, so strömten auch die Pariser Blätter, nachdem man ihn am 7. März 1824 in einem Konzert in der Italienischen Oper zum ersten Mal öffentlich bewundert hatte, von Lobpreisungen des phänomenalen Talentes über, „das keinen Nebenbuhler mehr kenne". Als dem „ersten Klavierspieler Europas" huldigte man dem „unvergleichlichen Kind", dessen „bezaubernde Eleganz", Geistesanmut, liebenswürdige Herzensgüte und eigentümlich schöne aristokratische Erscheinung den Eindruck seiner Kunst noch erhöhten und alle gefangen nahmen.

Auch als Komponisten lernte Paris alsbald „le petit Litz" kennen. Fand doch sein Lehrer Paër, wie früher Salieri, seine schöpferischen Versuche so vielversprechend, daß er ihn unter anderm zur Vertonung einer Oper aufmunterte. Sie blieb, trotz schon begonnenen Skizzen eines „Sardanapal" und einer geplanten Zigeuneroper „Janko" aus den vierziger und fünfziger Jahren, die einzige seines Lebens. Das einaktige, auf einen Text von Théaulon geschriebene Werk „Don Sancho ou le château de l'amour" kam am 17. Oktober 1825 unter Leitung Rudolf Kreutzers in der Académie Royale de Musique zur Aufführung und wurde freundlich aufgenommen. Adolphe Nourrit, der berühmte Sänger der Hauptpartie, nahm den vierzehnjährigen Komponisten, so sehr er sich sträubte, auf seine Arme und zeigte ihn dem applaudierenden Publikum. Die Meinung der Kritik über den Wert dieses Jugendwerkes war ge-

1906). Kapp hat es zu gutem Teil in seiner Liszt-Biographie abgedruckt.

teilt. Nach drei Wiederholungen legte man die Partitur bei Seite. Sie galt, zufolge des 1873 im Opernhause ausgebrochenen Brandes für verloren, bis Jean Chantavoine in Paris nicht nur ihr Vorhandensein, sondern zugleich eine Analyse der Oper, sowie den Klavierauszug der Ouvertüre und einer Arie bekannt gab*). Sie zeigen ein durch verschiedene Vorbilder beeinflußtes Frühwerk, das viel Begabung, aber noch wenig Eigenart spüren läßt.

Noch ehe es zur Aufführung der Oper kam, hatte Franz, aufgefordert durch Erard, der zum Besuch der dortigen Filiale seiner Klavierfabrik 1824 nach London reiste, diesen mit seinem Vater über den Kanal begleitet. Mit nicht geringerer Begeisterung als von den Parisern, sah er sich von dem Londoner Publikum aufgenommen. Überaus huldvoll bezeigte sich ihm vor allen der musikalische König Georg IV. Genug, der englische Aufenthalt erwies sich als ein so lohnender, daß es in den nächsten Jahren zu Wiederholungen desselben kam. Auch die französischen Departements und die Schweiz wurden (1826—27) besucht und ergaben erneute Ruhmesernten.

Zwischendurch gab der Gefeierte sich mit Eifer kontrapunktischen Studien hin. Alle polyphonen Formen lernte er mit der gleichen Leichtigkeit beherrschen, mit der seine Finger den Tasten geboten. Er schrieb mancherlei. In seinen Briefen an Czerny berichtet sein Vater besonders von zwei Klavierkonzerten, einer vierhändigen Sonate, einem Trio und einem Quintett. „Seine Konzerte sind

*) „Die Musik" (1904, 2. Maiheft). Der Autor veröffentlichte 1910 auch eine Schrift: „Liszt" (Paris, Alcan), die musikalisch Wertvolles, biographisch aber leider viel Irriges enthält und die authentischen neuesten Quellen wohl zitiert, sie aber nicht genügend benützt. Vorausgegangen ist seinem Buch eine treffliche künstlerische Würdigung von M. D. Calvocoressi: „Liszt" (Paris, Librairie Renouard, Henri Laurens, éditeur).

zu streng, und die Schwierigkeiten für den Spieler sind ungeheuer", meint er. Sie blieben uns nicht erhalten. Veröffentlicht wurden nur einige minder umfängliche Klavierstücke. Ihnen folgten 1826, als op. 6 in französischer, als op. 1 in deutscher Ausgabe, „Etudes en douze Exercices", die den werdenden Meister zeigen. Ihren Charakter als Studien nirgends verleugnend, mit sicherer Formbeherrschung hingestellt, gibt sich doch jede einzelne stimmungsvoll und musikalisch anziehend*). Daß ihr Schöpfer selbst und mit Recht Wert auf sie legte, beweist, daß er sie zweimal, nämlich in den Jahren 1837 und 1852 neu bearbeitete, bis sie zu der endgültigen großartigen Ausgestaltung gelangten, in der sie nicht ihres gleichen haben.

Inmitten der Glanzerfolge seines Virtuosenlebens bemächtigte sich des jungen Genies ein tiefes Unbefriedigtsein. Er fühlte sich nicht dazu berufen, der leichten Unterhaltung des Publikums zu dienen. Die Ehren, die die Welt zu bieten vermag, dünkten ihm schal und eitel. Nach höheren Zielen verlangte ihn: sein Sinn stand nach der Kirche. Er gab sich der Lektüre geistlicher Schriften, insbesondere der „Nachfolge Christi" von Thomas a Kempis hin. „Laß mich in ein Seminar eintreten und Priester werden!" bat er den Vater. Doch: „Du gehörst der Kunst, nicht der Kirche!" lautete die väterliche Entscheidung. Und dabei blieb es. Das fromme Sehnen des Jünglings blieb ungestillt. Aber der bis dahin heitere Grundton seines Wesens nahm eine ernstere Färbung an. Zeiten melancholischer Weltflucht tauchten wieder und wieder bei ihm

*) Sie bilden in ihren Keimen wie in ihrer Entwicklung, von F. Busoni revidiert, den 1. Band der Pianofortewerke in der von der Liszt-Stiftung bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen Gesamtausgabe der Werke des Meisters.

auf, für die der Vater, der seinem Herzen ferner stand als die Mutter, an der seine ganze Seele hing, geringes Verständnis zeigte. Selbst die Gesundheit von Franz litt, so daß nach Beendung einer dritten englischen Konzertreise der Gebrauch einer Badekur in Boulogne sur mer nötig wurde. Hier erkrankte der Vater plötzlich. Ein gastrisches Fieber raffte ihn binnen drei Tagen am 28. August 1827 hinweg. „Auf seinem Sterbebett sagte er mir", schrieb Liszt fast fünfzig Jahre später der Fürstin Wittgenstein, „daß ich ein gutes Herz und Verstand besäße, aber er befürchte, daß die Frauen mein Leben beunruhigen und mich beherrschen würden. Diese Voraussage war eigentümlich, denn ich wußte mit sechzehn Jahren noch nicht, was ein Weib ist, und bat in meiner Naivetät meinen Beichtvater, mir das sechste und neunte Gebot zu erklären, da ich es vielleicht unbewußt übertreten zu haben fürchtete."

Führerlos, auf sich selbst gestellt im Leben wie in der Kunst, sah sich nun mit einem Male der sechzehnjährige Jüngling. Er besann sich nicht, alsogleich volle Mannespflichten auf sich zu nehmen. Voll inniger Liebe zu seiner Mutter, die — um sie der Unruhe seiner drei letzten Wanderjahre nicht auszusetzen — von Gatten und Sohn getrennt, bei Verwandten in Österreich gelebt hatte, entbot er sie sofort zu sich nach Paris, um durch Klavierunterricht daselbst ihre und seine Existenz zu begründen. Es fehlte dem gefeierten Virtuosen, trotz seiner Jugendlichkeit, nicht an Schülern und Schülerinnen; zumal aus aristokratischen Kreisen strömten sie ihm reichlich zu. Selten nur trat er zunächst am Klavier vor die Öffentlichkeit. Doch unternahm der Siebzehnjährige es unter anderem, Beethovens Es-dur-Konzert zu spielen: zu jener Zeit (1828) ein unerhörtes Wagnis in Paris, wo man Beethoven kaum mehr als dem Namen nach kannte; wie denn Liszts Programme in

der Tat als „schlecht gewählt" getadelt wurden, — weil er Beethoven und Weber darin aufgenommen hatte.

In stiller Zurückgezogenheit, wie in schweren inneren Kämpfen, in heißer Bildungsarbeit an sich selbst gingen ihm die nächsten Jahre dahin. Es drängte ihn, die Lücken seines Wissens auszufüllen, die seine nur aufs Musikalische gerichtete Schulung verschuldet hatte.

Charakteristisch äußert er sich hierüber im April 1854 gegen seinen Sohn Daniel: „Oft genug bedauere ich noch jetzt, nicht nach dem Tode meines Vaters wenigstens die unerläßlichen Unterrichtskurse durchgemacht zu haben. Doch fehlte es mir einerseits an einem autoritativen Berater; andrerseits war ich seit meinem zwölften Jahre genötigt, für meinen und meiner Eltern Unterhalt zu sorgen. Die erforderlichen spezifisch musikalischen Studien nahmen meine ganze Zeit in Anspruch bis zum sechzehnten Jahre; wo ich begann, im Klavierspiel, in Harmonie und Kontrapunkt Unterricht zu erteilen und mich sowohl in den Salons als öffentlich wohl oder übel als Virtuos hören zu lassen. Es gelang mir in der Tat ziemlich rasch, mir eine leidlich einträgliche Position und künstlerischen Ruf zu erwerben. Wertvoller wäre es freilich für mich gewesen, meinen Geist regelrecht auszubilden und mich durch positive Kenntnisse auf ein gleichmäßigeres Niveau mit den hervorragenden Männern zu bringen, mit denen in freundschaftlichen Verkehr zu treten, ich trotz meiner Jugend den Vorzug hatte. Dies alles veranlaßte mich, über die verschiedensten Materien nachzudenken, den Mangel systematischer Studien so gut ich konnte durch Lektüre auszugleichen, und mich vielleicht auch vor manchen meiner Fachgenossen auszuzeichnen, die auf nichts anderes als auf ihre Sechzehntelnoten und die gewöhnliche Abwickelung ihrer Philisterexistenz bedacht sind"*).

*) Siehe Frau Wagners wertvolle Festgabe zum Liszt-Zente-

In diese Zeit fiel ein erster Liebestraum des jungen Musikers, dem ein jähes Erwachen und Entsagenmüssen folgte. Seine siebzehnjährige geist- und anmutvolle Schülerin Caroline de Saint-Criq, die Tochter des Handelsministers Grafen de Saint-Criq, schenkte ihm ihr Herz, wie sie das seine besaß. Aber sie durfte ihm trotz der Fürbitte ihrer sterbenden Mutter nicht angehören. Darnach erkrankte sie schwer und begehrte nach ihrer Genesung den Schleier zu nehmen. Doch die Wahl des Vaters bestimmte ihr in dem bei Pau begüterten Monsieur d'Artigaux den ungeliebten Gatten. Ihre Ehe wurde ein Martyrium. Liszt vergaß sie nie, und auch sie bewahrte sein Andenken wie ein Heiligtum. Ein Wiederbegegnen war ihnen beiden nach fünfzehn Jahren, gelegentlich einer Konzertreise Liszts nach Südfrankreich und Spanien, beschieden. Es rief in ihm die ergreifende Klage seines Liedes: „Ich möchte hingehn wie das Abendrot" hervor. Seitdem blieben sie miteinander in Briefwechsel. In seinem Testament (1860) vermachte er ihr eins seiner Kleinode, als Ring gefaßt. Doch ging sie 1872, vierzehn Jahre vor ihm aus der Welt*).

Als beider Wege sich trennten, suchte Franz in der Religion allein Trost. „Ein Frauenbild keusch und rein, wie der Alabaster heiliger Gefäße, war die Hostie, die ich unter Tränen dem Gott der Christen darbot. Entsagung alles Irdischen war der einzige Hebel, das einzige Wort meines Lebens", heißt es zehn Jahre später in einem seiner Briefe an George Sand**). Mit dem seiner Natur eignen mystischen Zug den Mysterien der römischen Kirche seit seiner

narium: „Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter." München, Bruckmann, 1911.

*) Näheres über Liszts Beziehungen zu ihr, zu Gräfin d'Agoult, Fürstin Wittgenstein u. a. enthält die Schrift d. Verf. „Liszt und die Frauen", Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

**) Ges. Schriften, Bd. II.

Kindheit anhangend, verlangte es ihn, wie schon vor des Vaters Hingang, seine Kunst mit der Kirche zu vertauschen. Jedoch „die Liebe zu seiner Mutter, deren naive Frömmigkeit die Notwendigkeit seines Priesterberufs nicht anerkannte", hielt ihn, laut seinen eigenen Worten, vom Eintritt in das Pariser Seminar zurück. Tiefe Apathie bemächtigte sich seiner. Nur noch mit Christian Urhan, dem als Viola d'amour-Spieler bekannten Violinisten, der seine religiösen Schwärmereien teilte, verkehrte er. An Gemüt und Körper krank, verbarg er sich vor der Welt, die (im „Etoile" 1828) bereits eine verfrühte Totenklage um ihn anstimmte.

Erst die Juli-Revolution mit ihren die Jugend Frankreichs allmächtig erfassenden Ideen und Träumen einer freieren, glücklicheren Weltgestaltung erweckte ihn zu neuer Tatkraft, und die in ihrem Gefolge auf künstlerischem Gebiet zum Durchbruch kommende romantische Bewegung sah ihn mit Hector Berlioz, Chopin, Victor Hugo, Alfred de Musset, George Sand, Delacroix u. a. in ihrer Mitte. Von ihr nahm er die Idee des Fortschritts der Kunst auf, die Überzeugung, daß in den bewegenden Gedanken der Zeit und der Nationen „der ewige Verjüngungsquell der Kunst zu finden, daß nur das Leben selbst ihr Leben sei." Gleichzeitig erregten die sozialistischen Lehren Saint-Simons, die religiöse Weltanschauung des Abbé de Lamennais seine lebendigste Teilnahme.

Einen weiteren entscheidenden Impuls empfing er 1831 durch das Erscheinen Paganinis in Paris. Völlig neu war bisher in der reproduzierenden instrumentalen Kunst eine Unmittelbarkeit der Vortragsweise, die das eigene Ich des Spielers und sein innerstes Erleben zum Ausdruck bringt. Mit Paganini kam dieselbe, kam die Inspiration zu ihrem Rechte; er vertrat den in der Luft liegenden Fortschritt auf reproduzierendem Gebiet. Als die Ver-

körperung dessen, was er selbst erstrebte, berührte das berückende Spiel des Geigerkönigs den jungen Franz Liszt. Am Genie des Italieners reifte das seine. Dessen Meisterschaft in seiner Weise zu erreichen, ja zu überbieten, dahin ging sein Trachten. So in unablässigem Studium Paganinis violinistische Technik gleichsam ins Pianistische übertragend, sie dabei aber zu seiner eigensten Sprache umschaffend und sie um eine Fülle unerhörter Effekte bereichernd, ward er, indem er die Sprung- und Spannungsfähigkeit der Hand ausbildete und der Klaviermusik die Weitgriffigkeit gewann, die ihr Klangreich ins Ungemessene erweiterte, der Begründer einer neuen Klaviertechnik.

Doch auch negativ lernte er von dem großen Geiger. Was dessen Kunst die Krone raubte: der Mangel an allgemeiner menschlicher Bildung, der Mangel an Idealität mit einem Worte, brachte Liszt zum Bewußtsein der wahren Mission des Künstlers. „Die Kunst" — schreibt er in seinem berühmten Nachruf an Paganini (1841) — „nicht als bequemes Mittel für egoistische Vorteile und unfruchtbare Berühmtheit auffassen, sondern als eine sympathische Macht, welche die Menschen vereint und einander verbindet, das eigene Leben ausbilden zu jener hohen Würde, die dem Talent als Ideal vorschwebt, den Künstlern das Verständnis öffnen für das, was sie sollen und was sie können, die öffentliche Meinung beherrschen durch das edle Übergewicht eines hochsinnigen Lebens und in den Gemütern die dem Guten so nah verwandte Begeisterung für das Schöne entzünden und nähren: das ist die Aufgabe, die sich der Künstler zu stellen hat, der sich kraftvoll genug fühlt, Paganinis Erbe zu erstreben."

Liszt selbst trat dies Erbe an. „Génie oblige" wählte er zur Devise seines Lebens, das an Liebestaten reicher war als dasjenige irgend eines seiner Kunstgenossen. In

unermüdlicher Arbeit erklomm er, vom Schauplatz der Öffentlichkeit mehrere Jahre zurückgezogen, die Höhe seines unerreichten pianistischen Meistertums und erwarb sich zugleich jene Universalität der Geistesbildung, die er in Verbindung mit wahrer Herzensbildung für den Kulturberuf des Künstlers als unentbehrlich erachtete. Seine Interessen für geistige Materien, für Geschichte, Philosophie, Poesie, Staatswissenschaft, bildende Kunst, wie für die Arbeiten des öffentlichen Lebens forderten Befriedigung und fanden sie in den ernsten vielseitigen Studien, denen er sich widmete — Studien, wie sie bisher seinen Kunstgenossen allerdings fern gelegen hatten. Aber welche Kluft auch trennte ihn, der einen völligen Umschwung in der Stellung des Künstlers herbeiführte, und sein ideales Künstlerbewußtsein von den allgemein herrschenden Kunsttendenzen! Wie viel Handwerkertum, so klagte er, und wie wenig echte Künstlerschaft gewahrte er allenthalben!

Mit Bitternis erfüllte ihn oft die Wahrnehmung, daß die Menge vom Virtuosen nur augenblickliche Zerstreuung statt ernster Vermittlung künstlerischer Offenbarungen begehrt. „Ich leugne es nicht", schreibt er in einem Briefe an Massard*) „es liegt ein mir unerklärbarer mächtiger Zauber, eine mir unerklärliche stolze und doch — ich möchte sagen — wonnige Gewalt darin, eine Geistesgabe zu entfalten, die uns Gedanken und Herzen der Menschen gewinnt und in die Seele anderer zündende Funken desselben heiligen Feuers wirft, das unsere eigene Seele verzehrt, in ihnen Sympathien erweckt, die sie unwiderstehlich uns nach, empor zu den Regionen des Schönen, des Idealen, des Göttlichen ziehen! Diese Wirkung, die der Künstler auf einzelne ausübt, überträgt seine Phantasie manchmal auf die Menge — dann fühlt er sich König über alle diese

*) Ges. Schriften, Bd. II.

Geister, dann fühlt er in sich den Funken der Schöpferkraft: denn durch seine Töne schafft er Erregungen, Gefühle, Gedanken. Es ist nur ein Traum, aber ein Traum, der sein Dasein adelt. Es war auch der meine... Ruhig und stoisch aber will ich nun im Wechsel von Erfolg und Nichterfolg bleiben; dem einen mißtrauend, gleichgültig gegen den andern, will ich in mir allein meinen Stützpunkt finden: mein Gewissen soll mein einziges Kriterium sein."

Erst im Winter 1834 erschien Liszt wieder auf dem Konzertpodium, durch die inzwischen gewonnene schwindelnde Höhe seiner Virtuosität, wie durch seine für die bahnbrechenden Zeitgenossen propagierenden Programme den Parisern ein völlig Neuer geworden. Als Vertreter des modernen romantischen Kunstgeistes trat der junge Himmelsstürmer, der in der überschäumenden Kraft seines Ichs die konventionellen Dämme durchbrach, zur alten klassischen Schule in Gegensatz, aus den Reihen der letzteren ebenso erbittert angegriffen, als vom Publikum, die Aristokratie an der Spitze, begeistert gefeiert. Jahre hindurch währte dieser Meinungskampf, der namentlich infolge von Sigismund Thalbergs Auftreten in Paris (1836 und 1837) neu und heftiger entbrannte.

Eine so wenig zu unterschätzende Gegnerschaft Liszt aber auch in dem Wiener Künstler erstand, dessen Wettkampf mit ihm ganz Paris in Aufregung versetzte, über das vornehme, jedoch rein technische Talent seines Rivalen trug das spirituelle Genie Liszts den unausbleiblichen Sieg davon. Wen hätte auch Liszt am Klaviere nicht besiegt? Der bezeichnende Ausspruch einer geistreichen Frau: „Thalberg ist der Erste — Liszt aber der Einzige", wurde zum geflügelten Wort, und die Stimme des Volkes, die, wie das Sprichwort sagt, Gottes Stimme ist, krönte ihn, dessen jugendliche Exzentrizitäten einer immer harmonischeren Künstlerschaft wichen, als den König der Virtuosen. Das Ideal

derselben, „der Einzige" blieb er so lang er lebte; er bleibt es auch, nun er im Grabe ruht.

Liszts Spiel dem, der es nie hörte, schildern zu wollen, wäre vergebliches Beginnen. Moscheles erklärt, nachdem er es 1840 vernommen hatte: „Nach Liszt muß man das Klavier schließen." „Beängstigend und beseligend zugleich" nennt es der Liszt befreundete Heine, damit die Vermählung des Dämonischen und Göttlichen andeutend, die es charakterisierte. Und Berlioz findet 1841 „seine Macht in einer divinatorischen, einer hinreißenden, oft bis zur äußersten Grenze vorgehenden Sensibilität, die — es ist wahr — wohl manchmal die strenge Interpretation gewisser, nur besonnene und formelle Ausführung verlangender Werke beeinträchtigt, die aber auch allein den Künstler zur höchsten Höhe poetischer Begeisterung tragen kann." So urteilte er zur Virtuosenzeit Liszts. Später war dies Spiel von idealer Geklärtheit. Es war — diese früheren Aussprüche schon sagen es — weniger die phänomenale Souveränetät seiner Technik, mit der Liszt dem spröden Tasteninstrument gebot und ihm den zaubervollsten Gesang wie die gewaltigsten Leidenschaftsausbrüche, ja überhaupt jede gewollte Gefühlsnuance und Wirkung abzwang: mehr noch war es die Empfindungstiefe und -größe, das Überwältigende des Genies, das sich aus alledem seine ureigenste Sprache schuf, was uns in diesem Spiel elektrisierte und berauschte, was ganze Generationen zu seinen begeisterten Bewunderern machte und die Seele mit Eindrücken füllte, die nicht von dieser Welt sind. Liszts Spiel war höhere Offenbarung. „Als die absolute Kunst, frei von allen irdischen Mängeln und Mühen" trat es uns entgegen.

„Wer oft Gelegenheit hatte, Liszt zu hören", sagt Wagner*) „wenn er namentlich in vertrautem Kreise z. B.

*) Wagner, Sämtl. Schriften, Bd. V, Über Liszts Symphonische Dichtungen.

Beethoven spielte, dem muß doch von je aufgegangen sein, daß es sich hier nicht um Reproduktion, sondern um wirkliche Produktion handelte. Den Punkt, der beide Tätigkeiten scheidet, genau anzugeben, ist viel schwerer, als man gemeinhin annimmt; soviel aber ist mir gewiß geworden, daß, um Beethoven reproduzieren zu können, man mit ihm produzieren können muß."

Mit Liszt, „dem Virtuosen der Zukunft", wie Berlioz ihn nannte, trat eine Virtuosenschule ins Leben, der die Zukunft gehört, da sie die Unterordnung der Bravour unter den Geist, der Materie unter die Idee zum Prinzip erhebt und den gesamten technischen Apparat nur als Darstellungsorgan höherer Intentionen verwendet wissen will. Seit Liszt datiert jenes höhere Virtuosentum, dem die Virtuosität nicht, wie ehedem unter ihren ersten Vertretern auf dem Klavier, von Clementi und Hummel bis Thalberg, Selbstzweck, sondern nur Mittel zur vollendeten Verlebendigung des Kunstwerks ist. Während Liszt aber die Virtuosität, sie solchergestalt scheinbar erniedrigend, in die Schranken einer Dienerin und Trägerin der Komposition bannte, hob er sie gleichzeitig dadurch weit über sich selbst hinaus, daß er einerseits ihr technisches Vermögen, ihre Ausdrucksfähigkeit unermeßlich steigerte, andrerseits aber die schöpferische Beteiligung des reproduzierenden Künstlers als unerläßliche Forderung feststellte.

Inmitten der Sturm- und Drangzeit Liszts trat im Jahre 1834 eine Frau in sein Leben, die dieses ein Jahrzehnt hindurch innerlich wie äußerlich tief beeinflussen sollte: Gräfin Marie d'Agoult. „Eine Loreley", wie sie sich selber nennt, von idealer Schönheit, blauäugig, goldlockig, so bedeutenden und gebildeten Geistes wie berückend in der Erscheinung, wurde in ihr die Beherrscherin der Salons des Faubourg Saint-Germain bewundert. Fast sieben Jahre älter als der damals dreiundzwanzigjährige Liszt, der

noch an seiner Neigung zu Caroline de Saint-Criq krankte, in einer Konvenienzehe wenig befriedigt, entflammte sie, das Kind eines französischen Emigranten, Vicomte de Flavigny, und einer Tochter des reichen Frankfurter Bankiers Bethmann, für das junge Genie. Sie entzündete bald auch seine Leidenschaft. Um sich ihren Fesseln zu entziehen, verließ er im Frühjahr 1835 Paris. Sie aber holte den geliebten Flüchtling in Bern ein, um fortan für eine Reihe von Jahren, während eines Wanderlebens in der Schweiz und Italien seine Gefährtin zu werden. Drei Kinder entsproßten ihrem Bunde: Blandine (geb. 1835, als Gattin des französischen Advokaten und Staatsmanns Emile Ollivier 1862 verstorben), Cosima (geb. 1837, in erster Ehe Hans von Bülow, in zweiter Richard Wagner vermählt) und Daniel (geb. 1839, schon 1859 als hochbegabter Student der Rechte hinweggenommen).

Zurückgezogen lebte das Paar längere Zeit 1835 und 1836 in Genf. Dort eröffnete Liszt mit einer Reihe von Artikeln für die wesentlich auf seinen Antrieb von Schlesinger begründete Pariser „Gazette musicale" eine bedeutsame schriftstellerische Tätigkeit. Sie bereicherte die musikalische Literatur um mehrere ihrer wertvollsten Erzeugnisse — wie die Arbeiten über Chopin, Wagner, Berlioz, Schumann, Franz usw., die als „Gesammelte Schriften" *) vorliegen und das Genie und ausgebreitete Wissen Liszts auch auf diesem Gebiete dartun — verschmähte aber

*) 6 Bände, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1880–83. Bd. I. „F. Chopin" (1.–3. Aufl.) wurde von La Mara, Bd. II. „Essays und Reisebriefe" von L. Ramann ins Deutsche übertragen. Der reiche Inhalt der übrigen Bände war in der von der Herausgeberin, L. Ramann, nachmals überarbeiteten Übersetzung von P. Cornelius großenteils schon früher durch die „Neue Zeitschrift für Musik" bekannt geworden. Eine 1910 im gleichen Verlag erschienene Volksausgabe enthält die Bände I, III², und VI vollinhaltlich, sowie eine von Jul. Kapp besorgte Auswahl aus den übrigen Bänden.

konsequent, Wort und Waffen für sich selber zu führen. Fortwährend auch tonschöpferisch angeregt, hielt er in dem später zu den „Années de pèlerinage“ umgewandelten „Album d'un voyageur“ erlebte Eindrücke in neuartigen Klangbildern fest und begann seine berühmten Klavierübertragungen Schubertscher Lieder und Beethovenscher Symphonien. Daneben ließ er dem neubegründeten Genfer Konservatorium seine seltene Lehrgabe in der ihm eigenen selbstlosen Weise zu gute kommen.

Auch während der nächsten Jahre (1837—1839) suchte er wenig Zusammenhang mit der Öffentlichkeit. Er widmete dieselben, die Schweiz und Frankreich — wo er und die Gräfin 1837 einen romantischen Sommeraufenthalt in Nohant bei George Sand genommen hatten — mit Italien vertauschend, vorzugsweise seiner Selbstbildung, seiner „Ausarbeitung als Künstler“, wie er sagte. „In ihrer ganzen Universalität und Einheit enthüllte sich ihm“ — so bezeugt er selbst — „die Kunst“. Konnten ihm auch die modernen musikalischen Zustände daselbst nichts geben, so wandte er sich, wie er an Berlioz schreibt, „zu den Toten“. „Rafael und Michel Angelo verhalfen ihm“, dem sich alle Eindrücke in Musik umsetzten, „zum Verständnis Mozarts und Beethovens, das Colosseum und der Campo Santo zu dem der Eroica und des Requiems“. Als Führer durch die römischen Galerien und Museen wurde ihm besonders Ingres, der damalige Direktor der französischen Akademie, nützlich. Auch mit Rossini verkehrte er viel. In Italien wie in Frankreich (es sei hier nur an Chopin, Berlioz, George Sand, Fürst und Fürstin Belgiojoso, Balzac, Heine, Delacroix, Ary Scheffer, Alfred de Musset, als an seinen engeren Umgangskreis erinnert!) und überall, wo er weilte, suchten die bedeutendsten Männer und Frauen der Zeit seine Nähe. Nur zu vereinzelten Malen hatte er sich in Italien öffentlich hören lassen, u. a. auch

in Rom (1838) zum ersten Mal ohne mitwirkende Kräfte allein am Klavier ein Konzert gegeben, was vor ihm keiner gewagt hatte, was aber nach seinem Vorgang vielfältigste Nachahmung fand.

Ein innerlich Gereifter trat er mit Ende des Jahres 1839 von neuem in die Welt. Die Notwendigkeit trieb ihn, sich endlich wieder mit dem großen Kunstleben zu berühren. Da eine ihm erwünschte Kapellmeistertätigkeit ihm nicht die Mittel gewähren konnte, seinen Verpflichtungen gegen seine bisherige Gefährtin, gegen seine Kinder und seine Mutter zu genügen, nahm er seine Virtuosenreisen in erweitertem Umfang wieder auf. Die Gräfin bestimmte er nach Paris zurückzukehren und bis zu der bald darauf durch ihn herbeigeführten Aussöhnung mit ihrer Familie mit den Kindern bei seiner Mutter zu leben. Sie fanden sich in den nächsten Jahren wiederholt zu längerem gemeinsamen Aufenthalt zusammen. Das sie vereinende Band aber lockerte sich mit der Zeit mehr und mehr und 1844 trennten sie sich dauernd voneinander. Die Fürsorge für seine Kinder übernahm Liszt. Er ließ ihnen eine ausgezeichnete Erziehung geben. Ihre Mutter gewann sich unter dem Schriftstellernamen Daniel Stern durch historische Arbeiten einen klangvollen Namen. In Paris ist sie 1876 verstorben.

Glanzvoll begann Liszt seinen erneuten Aufflug in Wien, wo man ihn schon 1838 zum Besten der Donauüberschwemmten in Ungarn gehört und mit unbegrenztem Enthusiasmus als kurzen Gast gesehen hatte. Seine Erfolge daselbst stellten auch auf deutscher Erde seinen Künstlerruf fest und leiteten die Virtuosenfahrten ein, die ihn nun vom Norden bis zum Süden, vom Osten bis zum Westen Europas, in einem Triumphzug ohne gleichen, durch alle Lande und alle musikpflegenden Städte führten. Allerorten begeistert gefeiert, erlebte er zumal in Ungarn und Deutsch-

land nie dagewesene Huldigungen. Von seinen Landsleuten ward er, der die ungarischen Nationalmelodien durch Europa trug und sein Vaterland in bedeutsamen Werken verherrlichte, als der Repräsentant ihrer eigensten idealsten Interessen, als Vertreter des Fortschritts in der Kunstwelt Ungarns, als der Träger einer nationalen Idee betrachtet und durch Überreichung des Ehrensäbels, des ungarischen Abzeichens des Verdienstes und des Adels, ausgezeichnet. Seine Berühmtheit ward mit dem geistigen Aufschwung seines Volkes in Verbindung gesetzt. Nicht minder sah er sich namentlich in Berlin 1842 mit einer Begeisterung aufgenommen, wie sie glühender keinem ausführenden Künstler je lohnte. Rückhaltlos feierten ihn auch seine Leipziger Kunstgenossen, wenngleich die Stadt der Musik sich zu keiner Zeit durch Verständnis für Liszts Größe hervorgetan hat. „Das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister. Es ist nicht mehr Klavierspiel dieser oder jener Art, sondern Aussprache eines kühnen Charakters überhaupt, dem zu herrschen, zu siegen das Geschick einmal statt gefährlichen Werkzeugs das friedliche der Kunst zugeteilt", schreibt Schumann von dem „Jupiterjüngling". Und in einem seiner Briefe (1840) äußert Mendelssohn: „Ich habe keinen Musiker gesehn, dem so wie dem Liszt die musikalische Empfindung bis in die Fingerspitzen liefe und da unmittelbar ausströmte. Er besitzt ein durch und durch musikalisches Gefühl, das wohl nirgends seines gleichen finden möchte." Nennt ihn doch auch Wagner „den musikalischsten aller Musiker, der ihm denkbar ist." Fürsten und Papst bedeckten ihn mit Titeln und Orden. Der österreichische Kaiser verlieh ihm den Adel; doch bediente sich der Künstler nie desselben, sondern erbat und empfing die Erlaubnis, ihn auf seinen Vetter Eduard Liszt in Wien und dessen Kinder zu übertragen. Städte ernannten ihn zu ihrem Ehrenbürger, die Universität Königsberg erteilte ihm die

Doktorwürde — den einzigen von allen Titeln, den er mit Vorliebe führte. Ein Begeisterungsrausch folgte, wo man ihn hörte, seinen Spuren; wie bei keinem andern Künstler hefteten sich Triumph und Ehren an seine Fersen. Alle Herzen flogen ihm entgegen, und neben Gold und Lorbeeren streuten ihm zarte Hände Rosen über Rosen auf den Weg.

Doch nicht lange fand er dabei Genüge. Dem Klavier, das — er selber sagt es — „sein Ich, seine Sprache, sein Leben war", hatte seine Mission gegolten, so lang ihm Studium und Entwicklung des Klavierspiels noch eines weiteren Fortschritts durch ihn fähig schienen. Nun erachtete er diese seine Aufgabe für erfüllt und wandte sich der des Dirigenten, des Lehrers und vor allem der des Komponisten zu, zu der er sich weiter berufen fühlte. Inmitten seiner Siegeslaufbahn als Virtuos schloß er — staunend sah es die Welt — dieselbe plötzlich ab und nahm als großherzoglicher „Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten", — welche Würde, bei nur dreimonatiger jährlicher Verpflichtung, er schon seit 1842 trug — mit Anfang Februar 1848 in dem kleinen, aber poesieumwobenen Weimar seinen Wohnsitz.

Dahin folgte ihm wenige Monate später die außerordentliche, durch souveräne Geistes- und Herzensgaben ihm wahlverwandte Frau, die wie keine andere in sein Geschick eingreifen sollte: Fürstin Carolyne von Sayn-Wittgenstein. Die Tochter eines überaus reichbegüterten Polen von altem aber kleinem Adel, hatte Carolyne von Iwanowska — so lautete ihr Mädchenname — dem Gebot ihres Vaters folgend, mit siebzehn Jahren dem als Rittmeister in russischen Diensten stehenden Fürsten Nikolaus Wittgenstein 1836 ihre Hand gereicht. Ihrer Ehe lächelte kein Glück, und längst waren ihre Fesseln der jungen Fürstin unerträglich geworden, als sie Liszt 1847 in Kiew kennen lernte. Ihr

für alles Schöne und Große glühendes Herz, ihre überschwengliche Phantasie entbrannten alsbald für den unvergleichlichen Künstler und Menschen. Im Herbst kam er für längere Zeit nach Woronince, einem ihrer ausgedehnten podolischen Güter. Er machte sie mit seinen größeren kompositorischen Plänen bekannt, und von ihnen ergriffen, glaubte sie sich zu der Aufgabe berufen, ihm zur freien Entfaltung seines schöpferischen Genies zu verhelfen. Sie beschloß ihm anzugehören. So zerriß sie die nur noch äußeren Bande, die sie an ihren Gatten ketteten, und verließ, indessen Liszt in Weimar seinem Amt oblag, mit ihrer elfjährigen Tochter, Prinzessin Marie, im April 1848 Rußland. In Krzyzanowitz, einem schlesischen Schloß des Fürsten Felix Lichnowsky — der im September desselben Jahres in Frankfurt a. M. der Revolution zum Opfer fiel — traf sie mit Liszt, dessen nahem Freund, zusammen. Im Juni kam sie nach Weimar, um sich auf der „Altenburg", einer von ihr gemieteten Besitzung der Großherzogin, deren Seitenflügel Liszt später bezog, niederzulassen. Bei der geistlichen Behörde in Rußland hatte sie eine Scheidungsklage eingereicht, wogegen ihr Gatte seinerseits beim Kaiser Nikolaus über die gewaltsame Entführung seiner Tochter und die Beraubung aller Existenzmittel Klage erhob. Auf Liszts Rat erbat die Fürstin die Vermittlung der Großherzogin-Großfürstin Maria Paulowna von Weimar, der Schwester des russischen Kaisers. Des letzteren Verlangen nachzukommen, daß Fürstin Carolyne, behufs gütlicher Auseinandersetzung mit ihrem Gatten, nach Rußland zurückkehre, weigerte sich diese jedoch standhaft, in der Überzeugung, daß man sie ein zweites Mal nicht wieder aus Rußland herauslassen werde. Demzufolge wurde nach Verlauf einiger Jahre ihr von ihrem Vater ererbtes Vermögen auf ihre Tochter übertragen und eine Vormundschaft für dieselbe eingesetzt. So lang sie bei

ihrer Mutter lebte, verblieben dieser die Revenuen. Der Fürst, dem der siebente Teil des Vermögens zuerkannt wurde, erreichte als Protestant die Lösung der Ehe ohne Schwierigkeit. Er hatte längst (1857) ein zweites Ehebündnis geschlossen, als die sich zur römisch-katholischen Kirche bekennende Fürstin Carolyne noch endlose Kämpfe um den Preis ihrer Freiheit zu bestehen hatte. Ihre hochfliegende Seele kannte ja kein höher zu erstrebendes Ziel, als das Glück, an Stelle ihres Fürstenranges „Liszts ruhmreichen Namen zu tragen". Sie lebte nur für ihn, nur in ihm. Wie sie von Anbeginn den Glauben an seinen Komponistenberuf in ihm befestigte, so wußte sie ihm auch die dazu nötige Ruhe und Konzentration zu verschaffen. „Sie wachte", wie seine Tochter sagt, „über seine geistige Tätigkeit." Sie inspirierte ihn zu vielen seiner Werke; umschließen doch die auf der Altenburg verlebten Jahre die fruchtbarsten seines Komponistenlebens. Sie nahm an Ausarbeitung seiner Schriften vielfach direkten Anteil. Sie schmückte sein Leben nach innen und außen und gestaltete ihr Haus, das Heim, das sie ihm schenkte, in vornehmer Gastlichkeit zu einem Musenhof, der, die auserlesensten Geister der Zeit um ihn versammelnd, zur Weltberühmtheit wurde*).

Welchen Glanz strahlte Liszt über Weimar aus! Auf dem alten klassischen Boden rief er eine neue Kunstblüte hervor und entfaltete eine Wirksamkeit, die für das gesamte Musikleben seiner, wie der kommenden Zeit von ungeheurer

*) Authentisches über die Fürstin Wittgenstein und ihre Beziehungen zu Liszt wurde durch d. Verf. außer in den kleineren Artikeln: Münchner „Allgemeine Zeitung" 30. März 1887 (Beilage) und 22. Oktober 1893 (Feuilleton), ausführlicher mitgeteilt in den Einleitungen zu den „Briefen Liszts an die Fürstin Wittgenstein" (4 Bde. 1899–1902) und den Werken „Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg" (1906) und „Liszt und die Frauen" (1911, sämtlich bei Breitkopf & Härtel erschienen).

Bedeutung wurde. Das Wort Beethovens: „Freiheit, Weitergehen ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung Zweck", schrieb er mit weithin sichtbaren Lettern auf sein Banner, um das sich die jüngeren Musiker scharten, um schaffend, ausführend oder leitend von ihm zu lernen. Neben der Pflege klassischer Werke ließ er sich daher vor allem die Förderung der aufstrebenden musikalischen Generation angelegen sein: erschien doch in ihm das Prinzip des musikalischen Fortschritts verkörpert. So ist in erster Linie die Verbreitung der Werke Wagners, die jetzt längst den eisernen Bestand jedes besseren Bühnenrepertoires bilden, sein Verdienst. Mehr, unvergleichlich mehr als irgend einer hat er für seinen großen Freund getan. Bezeichnete doch Wagner selber am Vorabend der ersten „Parsifal"-Aufführung 1882, ihn als „den großen Schirmherrn seiner Kunst, der ihn erhoben habe wie kein andrer". Mit der Intuition des Genies erkannte er, noch ehe ein anderer sie ahnte, die Größe des ihm verwandten Kunstgeistes, die Tragweite und Bedeutung seiner neuen, unerhört kühnen Bahnen. Als Wagner als Flüchtling und Verbannter die deutsche Erde meiden mußte, übernahm Liszt, sein „zweites Ich", wie er ihn nannte, an seiner Stelle die Aufgabe, sein Volk mit seinen Schöpfungen bekannt zu machen. In Weimar gründete er „Tannhäuser", „Lohengrin", „Holländer" eine sichere Heimat, von der, als festem Mittelpunkt aus, sie sich, dank seinem siegreichen Vorgehen, allmählich die Welt eroberten. Um das Verständnis der ihrer Zeit weit vorausgeeilten und ihr darum fremdartig erscheinenden neuen Werke auf alle Weise zu fördern, veröffentlichte er Klavierbearbeitungen und Transkriptionen derselben, schrieb er seine berühmten Analysen und Artikel über die drei genannten Opern und „Rheingold"*), deren

*) Ges. Schriften, Bd. III. 2.

musikalisch-poetische Wirkung durch die hinreißende Beredsamkeit seiner Feder unterstützend und motivierend. Liszts Mahnruf auch feuerte Wagner zu erneuter Tätigkeit an, als er, nach dem Scheitern mannigfacher Pläne, zu einer Zeit tiefster Niedergeschlagenheit das Ende seines Kunstschaffens gekommen glaubte. Liszt war der Erwecker der schlummernden Nibelungen-Idee. Was wir nachmals in Bayreuth zur Ausführung kommen sahen, war vor Jahren schon von ihm für Weimar geplant. Der klassische Boden, der uns die größten deutschen Dichterwerke geboren, sollte, so wollte er, auch die Geburtsstätte der größten musikalisch-dramatischen Taten der Neuzeit werden. War es Liszts Schuld, wenn seine Vorschläge an maßgebender Stelle kein Gehör fanden, wenn der Glaube an den größten Tongenius der Neuzeit erst langsam wachsen und reifen mußte, um dessen Ideal die Verwirklichung zu bringen? Nie, das ist gewiß, fanden große, kühne Ideen einen kühneren, kongenialeren Vorkämpfer, als die Gedanken und Ziele Wagners in Franz Liszt.

Auch für die in Deutschland wie in Frankreich zu jener Zeit noch nicht zu verdienter Geltung gelangten Schöpfungen Berlioz' und namentlich seine Oper „Benvenuto Cellini" wirkte Liszt mit Eifer und Nachdruck. Er war der Erste, der Schumanns „Manfred" auf die Bühne brachte, wie er auch, ungeachtet des vorausgegangenen Mißerfolges in Leipzig, dessen „Genoveva" dem Weimarer Repertoire einverleibte. Schuberts „Alfonso und Estrella" entriß er der Vergessenheit; Rubinstein, Raff, Cornelius, Lassen und andere junge Meister führte er als Opernkomponisten ein. Wegbereitend und verständnisfördernd wirkte er, der Erzieher einer ganzen musikalischen Generation, für alle. Keine neue musikalische Erscheinung irgendwelcher Bedeutung blieb von ihm unberücksichtigt, und die von ihm geleiteten Opern und Konzerte, nicht minder die allsonntäglich in der Alten-

burg veranstalteten Matineen, in denen man den für die Öffentlichkeit nunmehr verstummten Klavierzauberer Liszt einzig noch bewundern durfte, übten ihre Anziehungskraft bis in die weite Ferne.

Als Dirigent brachte er den Grundsatz zur Geltung, daß „die Aufgabe eines Kapellmeisters darin bestehe, sich tunlichst überflüssig zu machen und mit seiner Funktion möglichst zu verschwinden". „Wir sind Steuermänner, keine Ruderknechte", heißt es in seinem „Brief über das Dirigieren" *), und man weiß, mit welchem Erfolge sich diese Methode bewährte. Gleicherweise ließ er auch in seiner Tätigkeit als Lehrer der Individualität die größte Freiheit in der Entwicklung. Da war von Schablone keine Rede; die volle Eigentümlichkeit und Selbständigkeit blieb jedem einzelnen gewahrt, dem er die unschätzbaren Reichtümer seiner Erfahrung in der Technik seiner Kunst erschloß. Ließ sich der individuelle seelische Zauber seines Spiels, die unvergleichlich inspirierte Weise, die seinem Vortrag das Unmittelbare einer schöpferischen Offenbarung gab, auch auf keinen andern übertragen: seine Schule bleibt uns unverloren; sie ist in sicherem Bestand über alle Weltteile verbreitet. Aus ihr gingen die bedeutendsten der neueren Pianisten, an ihrer Spitze sein Liebling und nachmaliger Schwiegersohn Hans von Bülow, Tausig, Sofie Menter, Hans von Bronsart, Carl Klindworth, Dionys Pruckner, Eugen d'Albert, Alfred Reisenauer, Alexander Siloti, Bernhard Stavenhagen, Arthur Friedheim, Emil Sauer, Moritz Rosenthal, Frédéric Lamond, Graf Géza Zichy, der einarmige große ungarische Künstler**), hervor, denen sich ein weiter Kreis von Kapellmitgliedern und Musikern, wie Joachim, Laub, Singer, Coßmann, Raff, Ritter, Cornelius, Lassen, anschloß.

*) Ges. Schriften, Bd. V.

**) Rubinstein zählt, da er nur in erster Jugend und später vorübergehend Liszts Unterricht genoß, nicht zu seinen eigentlichen Schülern.

Wenn Schumann sagt: „Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie hergebrachte Formen beherrschen; bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern; das Genie aber darf frei gebären," so hat Liszt seinen Anspruch auf dieses Recht mit vollem Kraftbewußtsein geltend gemacht. Wie er als Pianist auf seinem Instrument gleichsam eine neue Welt entdeckte, die in ihm schlummernden orchestralen Kräfte erweckte und dessen höchste Glanzzeit herbeiführte, mußte er auch als Komponist neue selbständige Bahnen einschlagen. Während seines Wander- und Virtuosenlebens bereits hatte er neben einigen Liedern und Chören eine beträchtliche Anzahl von Klavierwerken geschaffen, die zunächst der Ausdruck seiner Virtuosität waren. Gleichzeitig mit der neuen, im Vergleich zu dem bisher Vorhandenen unerhört vervollkommneten Technik, die sie begründen halfen, versinnlichten sie meist eine poetische Idee. Nachdrücklicher als vor ihm Robert Schumann gab Liszt von je die Überzeugung kund, daß das Reich der Musik unbegrenzter sei als daß der Empfindung, daß es sich auch die Gedankenwelt zu erschließen vermöge. „Die Vokalmusik vermag es durch die Wahl ihrer Texte, deren Sinn durch ihre Hilfe zu erhöhtem Ausdruck gelangt; die instrumentale kann es durch Programme," sagt er selbst. An Stelle des reinen Musikschönen tritt somit bei ihm, ähnlich wie bei Berlioz, das „Gedankenhafte". Eine poetische Idee liegt seinen Konzertparaphrasen und Phantasien, die ein bisher in Mißkredit geratenes Genre künstlerisch adelten und mit völlig neuem charakteristisch-dramatischem Leben füllten, seinen den Gipfel der Virtuosität bezeichnenden Etüden, den Nocturnes, Polonaisen und Balladen, den „Consolations", „Apparitions" und „Harmonies poétiques et religieuses" zugrunde. In den „Années de pèlerinage" haben Natur- und Kunsteindrücke aus der Schweiz und Italien sich zu lyrisch-malerischen, überaus reizvollen Ton-

bildern umgesetzt. In den „Glanes de Woronince“ band er ukrainer Volksmelodien und -szenen zum Strauß. In den „Ungarischen Rhapsodien“ ließ das Volksleben seiner Heimat sein aus den Liedern, Tänzen und Märschen der Ungarn und Zigeuner zusammengewobenes phantastisches Spiegelbild zurück. In den viel später, erst in Rom entstandenen „Franziskus-Legenden“ werden — beigegebene Programme verständigen uns des näheren darüber — fromme Wunder der Heiligengeschichte in Tönen illustriert.

Musikalische Poesie webt nicht minder in den berühmten Transkriptionen Beethovenscher, Weberscher, Mendelssohnscher, Schumannscher, Franzscher, Lassenscher, Rossinischer und vor allen Schubertscher Lieder, die eine neue Ära auf dem Feld der musikalischen Übertragung begründeten und, dem Geist der Originale bis in die Einzelstimmung hinein Rechnung tragend, denselben der Individualität des Klaviers angemessen, durchaus eigenartig reproduzieren. Gegen sechzig Transkriptionen Schubertscher Lieder allein besitzen wir, denen das Publikum zum Teil erst die Bekanntschaft mit den damals noch wenig verbreiteten Originalgesängen dankte. Daneben stellten seine „Bravourstudien nach Paganinis Capricen“, seine „Klavierpartituren“ der Beethovenschen Symphonien und der „phantastischen Symphonie“ von Berlioz — welche letztere als die genialste aller Klavierübertragungen von Orchesterwerken bewundert wird —, sowie seine Bearbeitungen Wagnerscher, Berliozscher, Rossinischer, Weberscher Ouvertüren, Schubertscher Klavier- und Bachscher Orgelkompositionen, sein unübertroffenes Genie als musikalischer Übersetzer ins hellste Licht.

Größere musikalische Taten kamen während seines Weimarer Aufenthaltes zur Vollendung. Hier entstanden, gleich der Schumann gewidmeten H-moll-Sonate, einem Unikum in des Meisters Schaffen und dem bedeutendsten seiner Klavierwerke, seine beiden Klavierkonzerte in Es und A.

Sie zeigen, diese wie jene, trotz einer bei näherer Betrachtung unverkennbaren Verwandtschaft der Grundzüge des inneren Baues, eine von den herkömmlichen Formen veränderte Physiognomie. In einem Satze geschaffen, bringen sie ein neues Prinzip thematischer Einheit zur Erscheinung. Liszt spinnt seine Antithesen gern aus der These heraus; ein Hauptthema und ein Gegenthema verarbeitet er durch rhythmische und harmonische Veränderungen zu den frappantesten Gestaltungen. Dabei legt er in seinen Konzerten, mehr als hergebracht, den Schwerpunkt auf das Pianoforte und verleiht diesem vornehmlich durch ausgedehntere Kadenzen besonderen Glanz. Von Bülow und Bronsart (1851 und 1857) zuerst in die Öffentlichkeit eingeführt, gewannen sie, zumal das erste, sich verhältnismäßig bald das Publikum; sie finden sich seit langem auf dem Repertoire der Pianisten. Laute Opposition dagegen widerfuhr bei Bülows erstem Vortrag dem grandiosen „Totentanz", Variationen über die alte Melodie des „Dies irae", zu denen der Tondichter durch das berühmte Fresko „Der Triumph des Todes" im Campo Santo zu Pisa die Anregung empfing. Erst Alexander Siloti, von dem eine neue Ausgabe des außerordentlichen Werkes herrührt, blieb es vorbehalten, ihm durch öftere Vorführung zur gebührenden Würdigung zu verhelfen. Eine solche ist endlich auch der Sonate zuteil geworden, der man lange Zeit fremd gegenüber stand. Neuerdings will kein hervorragender Klavierkünstler sie mehr in seinen Programmen missen.

Vor Jahren schon war die Mahnung laut geworden, Liszt möge „das weitere Feld der symphonischen und dramatischen Komposition" bebauen. Mit einem Male trat er jetzt als Beherrscher großer orchestraler Formen hervor: er überraschte die musikalische Welt mit seinen, in den Jahren 1847—58 entstandenen zwölf „Symphonischen Dichtungen", denen er 1881 noch eine dreizehnte: „Von

der Wiege bis zum Grabe" (nach einer Zeichnung Michael Zichys), wie zuvor einen „Epilog zu Tasso": „le Triomphe funèbre du Tasse" folgen ließ. Völlig neue Erscheinungen ihrer Art, waren sie in ihrer Einsätzigkeit und thematischen Einheit, der Form wie der Idee nach, seine eigensten Geschöpfe. Eine Dichtung, einen poetischen Vorwurf bringt Liszt, indem er ihm seine musikalischen Seiten abgewinnt, zu tonkünstlerischer Darstellung. Die äußere Gestalt wächst, Liszts Grundsatz gemäß, daß der Inhalt die Form zu bestimmen habe, aus dem Inhalt heraus, sie ist so mannigfaltig wie dieser Inhalt selbst und eher der Ouvertüre als der Symphonie verwandt. Der Sonatensatz, auf dem die letztere beruht, erwies sich als nicht elastisch genug zur Aufnahme eines neuen poetischen, einen fortlaufenden Ideengehalt repräsentierenden Inhaltes, und so griff Liszt zur freien Variationenform, wie sie Beethoven im Vokalsatz seiner neunten Symphonie — dem Ausgangspunkte für Liszts gesamtes instrumentales Schaffen — anwandte. Aus einem oder zwei gegensätzlichen Themen — oder Leitmotiven, wenn man will — heraus entwickelt er eine Folge verschiedenartigster Stimmungen, die durch rhythmische und harmonische Veränderungen in immer neuer Gestalt erscheinen, dem Gesetze des Wechsels, des Gegensatzes und der Steigerung entsprechend. Das auf diesem Gesetz beruhende Prinzip des Sonatenbaus ist demnach, trotz der thematischen Einheit und der eine freiere Periodengliederung aufweisenden einsätzigen Form, auch hier wie in seinen Konzerten und der Sonate wirksam, und die Umrisse der herkömmlichen vier Sätze blicken, freilich zusammengedrängt, mehr oder minder kenntlich noch immer hervor. Bei seinen Wagner und Berlioz gewidmeten beiden umfangreichsten und großartigsten Instrumentaldichtungen „Dante" und „Faust" — neben „Graner Messe" und „Christus" seinen größten musikalischen Taten überhaupt —

bei denen er die Bezeichnung Symphonie beibehielt, ließ er es auch bei der Teilung in selbständige Sätze; aber er schaltet innerhalb derselben auf seine eigene Weise. In beiden, welche die tiefsinnigsten Dichterwerke, die wir besitzen: „die göttliche Komödie" und Goethes „Faust", in Tönen illustrieren, brachte er, wiederum nach Vorbild der neunten Symphonie, im Schlußsatz Chöre zur Anwendung. Den einzelnen Sätzen fügte er erläuternde Titel (hier Inferno, Purgatorio, Magnificat, dort Faust, Gretchen, Mephistopheles) bei. Hier werden wir von den Bildern höllischer Qualen und Verzweiflung zur Extase der Erlösung geführt; dort sehen wir in drei mit genialer Schärfe gezeichneten Charakterbildern und dem abschließenden Chorus mysticus die Faustidee zu ergreifendem Ausdruck gebracht.

Über die Dantesymphonie äußert sich Wagner bewundernd: „Nachdem ich kurz zuvor mit der Lektüre der ‚Göttlichen Komödie' beschäftigt gewesen und hierbei neuerdings alle die Schwierigkeiten der Beurteilung dieses Werkes erwogen hatte, trat jetzt jene Liszt'sche Tondichtung mir wie der Schöpfungsakt eines erlösenden Genius entgegen, der Dantes unaussprechlich tiefsinniges Wollen aus der Hölle seiner Vorstellungen durch das reinigende Feuer der musikalischen Idealität in das Paradies seligst selbstgewisser Empfindung befreite. Dies ist die Seele des Dante'schen Gedichtes in reinster Verklärung. Solchen erlösenden Dienst konnte noch Michel Angelo seinem großen dichterischen Meister nicht erweisen; erst als durch Bach und Beethoven unsere Musik auch des Pinsels und Griffels des ungeheuren Florentiners sich zu bemächtigen angeleitet war, konnte die wahre Erlösung Dantes vollbracht werden"*).

Die Mehrzahl seiner symphonischen Dichtungen begleitete Liszt, um Genuß und Verständnis derselben zu erleichtern

*) Sämtl. Schriften X, Das Publikum in Zeit und Raum.

und den Hörer über den Gedankengang, den er beim Schaffen wesentlich verfolgte, klarzustellen, mit Programmen. Er gibt uns in denselben entweder ganze oder fragmentarische Dichtungen, wie die Verse Victor Hugos und Lamartines zur „Bergsymphonie", zu „Mazeppa" und den „Préludes", oder er knüpft, wie in „Tasso" und „Prometheus", an bekannte Dichterwerke, oder wie in der „Heldenklage", an ein historisches Ereignis an, oder er feiert in der mythischen Gestalt des „Orpheus" die Kunst selber in ihrer erlösenden Macht. Die „Festklänge" und „Hungaria", sowie „Hamlet", die „Hunnenschlacht" (nach Kaulbach) und die „Ideale" (nach Schiller) ließ er ohne Programm, da ihm die Titel für eine richtige Auffassung derselben ausreichend dünkten.

Nach Wagners Worten konnte die Erfindung der neuen Kunstform der „symphonischen Dichtung", die für Liszt „zum Ausdruck unsäglicher Seelen- und Weltvorgänge wird, nur einem höchstbegabten Auserlesenen vorbehalten sein, der, durch und durch vollendeter Musiker, zugleich durch und durch anschauender Dichter ist"*). Und Hermann Kretzschmar, der vornehmste der gegenwärtigen deutschen Musikhistoriker, gibt das Urteil ab: „Als musikalischer Architekt bleibt Liszt neben Wagner der erste Meister des 19. Jahrhunderts; er ist der Gluck der Symphonie"**).

Nicht allein ihre poetisch-musikalische Doppelnatur, wohl mehr noch die Neuheit ihrer Form, die man als Formlosigkeit ansehen wollte und die doch eben das Resultat eines neuen Inhaltes ist, hat das Verständnis der großen Orchesterschöpfungen Liszts von vornherein erschwert. Alsbald nach dem ersten Bekanntwerden der symphonischen Dichtungen erhob sich ein erbitterter Federstreit, dem Liszt

*) Sämtl. Schriften V, Über Liszts symphonische Dichtungen.
**) Gewandhaus-Konzertbericht, Leipziger Neueste Nachrichten, 6. Febr. 1904.

selbst in gewohnter Vornehmheit fern blieb. Man redete von der Unverletzlichkeit „geheiligter Formen", als ob ohne erweiterte Formen überhaupt die Entwicklung der Symphonie von Lully und Scarlatti bis Beethoven möglich gewesen wäre! Man stieß sich an das stark Subjektive des Liszt'schen Kunstausdrucks. Und in der Tat, seine kühne, sich mit Vorliebe übermäßiger und verminderter Intervalle bedienende Harmonik, seine von Fétis übernommene Praxis der „freien Tonalität", die jeden Ton als Leit- oder leitereigenen Ton aufzufassen erlaubt, seine vorwiegend homophone Schreibart, die häufigen Sequenzen, insbesondere seine eigentümliche Tonsymbolik mit ihren Akzenten und Interpunktionen, ihren rezitativischen Stellen und Generalpausen durften manchem befremdend dünken. Auch erhöhten sie die Schwierigkeit ihrer Interpretation. Doch bemühte man sich wenig um eine solche. Die Vertreter des starren Klassizismus verschlossen einfach den Werken des als Propagandist Wagners und Berlioz' Mißliebigen, und mit ihnen zuvörderst auch seinen Schülern die Pforten ihrer Konzertsäle. Es währte lange bis des Meisters Wort: „Ich kann warten!", das er allen Verneinungen und Anfeindungen ruhig entgegensetzte, sich bewährte. Doch konnte man nicht dauernd hindern — und der Taktstock und die Feder Bülows, die Schriften Brendels, Pohls, Köhlers, Weitzmanns, Dräsekes, Porges' taten dabei das ihre — daß die von Liszt vertretene poetisierende Richtung in allen Gattungen der Musik zu energischem Ausdruck gelangte und daß seine symphonischen Dichtungen und andere seiner Orchesterwerke, wie seine geistreichen „Faustepisoden" (nach Lenau), wenn auch bedauerlich langsam und verspätet, in die Konzertsäle eindrangen. Scheint auch die aristokratische Natur der bühnenfremden Liszt'schen Muse, ihr feinfühlig dichterisches Wesen, ihr mehr kosmopolitischer als spezifisch deutscher Geist von Haus aus weniger bei uns zur Popularität angelegt, als

das ganz im deutschen Gefühls- und Gedankenleben wurzelnde dramatische Kunstwerk des urdeutschen Wagner, das von der Bühne herab täglich vor Tausenden und Abertausenden seine lebendigen Wunder wirkt: das sich immer unaufhaltsamer ausbreitende Verständnis für dieses wirkte endlich auch für jene förderlich. Genug, wir sahen seit Beginn der achtziger Jahre Deutschland, Österreich, Ungarn, Belgien, die Schweiz, Italien wetteifern, Franz Liszt und sein Werk in glänzenden Festen zu feiern.

Nicht minder als seine instrumentalen Schöpfungen haben sich die Vokalwerke des Meisters, allen voran seine herrlichen farbenfreudigen Chöre zur symphonischen Dichtung „Prometheus", seine Lieder, seine Oratorien und Kirchenkompositionen nach anfänglichem Widerstand Boden gewonnen. Im Liede, das in Hugo Wolf seinen Fortsetzer fand, vertritt er die Durchführung des poetischen Prinzips bis zu seinen äußersten Konsequenzen. Vom Dichter läßt sich der Musiker ganz durchdringen, er geht in ihm auf. Das über eine bloße Begleiterrolle weit hinausgehobene Klavier bildet den ton- und stimmungsmalerischen Untergrund. Bei voller Freiheit in Behandlung des Rhythmischen und Melodischen waltet ein deklamatorisches Element vor, das Wagners „Sprechgesang" verwandt ist. Es sei hier nur an das gefühlsinnige „Ich liebe dich" (von Rückert), an „Mignon" und „Loreley" erinnert, wogegen sich das populärste von Liszts Liedern: „Es muß ein Wunderbares sein" der älteren Liedform am meisten nähert.

Auch der Mischform des Melodrams, der Deklamation mit begleitendem Klavier, wandte Liszt seine Teilnahme zu. Durch die fünf Werke dieser Art, die er uns schenkte: „Lenore", „Der traurige Mönch", „Helges Treue" (nach Dräsekes Ballade), „Des toten Dichters Liebe" und „Der blinde Sänger" adelte er die Gattung und bereicherte sie

— insbesondere durch die zwei erstgenannten — um dichterisch-musikalische Meistergebilde eigensten Gepräges.

Das poetisch charakterisierende Prinzip, das Liszt im Liede und Melodrama, wie in seinem Schaffen überhaupt, das thematische Einheitsprinzip, das er in seinen Instrumentalwerken verfolgte, gelangt auch in seinen Oratorien und Kirchenkompositionen zum Rechte. Der Leitmotive, aus denen Wagner das Gewebe seines musikalischen Dramas spinnt, bedient Liszt sich zuerst für Messe und Oratorium. Neues, Großes schuf er, den Bedürfnissen seiner Natur gemäß, auch auf diesem Gebiet. Wie überall, gab er auch hier, wo es ihm um nichts Geringeres als um die Regeneration der katholischen Kirchenmusik zu tun war, mit vollen Händen. Wir können bei der Fülle des Gegebenen an dieser Stelle nur der im Beethovenschen Geiste gehaltenen, durch die kühn-dramatische Behandlung des Meßtextes insbesondere imponierenden Graner Festmesse (1855) — von der Liszt selbst sagt, daß er sie „mehr gebetet als komponiert" habe —, der für die Krönung des österreichischen Kaiserpaares in Budapest (1867) geschriebenen ungarischen Krönungsmesse — in der sich das nationale Element den strengen kirchlichen Formen verbindet —, der tiefen Missa choralis, der Messe und des Requiems für Männerstimmen, der Psalmen, Kirchenchorgesänge und Orgelwerke, sowie der Oratorien „Die heilige Elisabeth" und „Christus" gedenken.

Die am 15. August 1865, gelegentlich des großen Budapester Nationalmusikfestes zuerst aufgeführte „Elisabeth", die Schwinds bekannten Gemälden auf der Wartburg die nächste Anregung dankt, ist ein auf Text von Roquette geschaffenes musikalisches Drama, das eine Folge von sechs einzelnen abgerundeten Szenen aus dem Leben der Heiligen, zwar ohne den Apparat der Bühne, wie ohne äußerlich entwickelten Zusammenhang, doch mit allen

musikalischen Mitteln charakteristischer Individualisierung der Situationen und Personen darstellt. Ganz in Legendenromantik getaucht, eine Art „geistlicher Oper", wie sie Rubinstein anstrebte, tritt bei ihr das dramatische Element dergestalt in den Vordergrund, daß man in Weimar (bei Gelegenheit des siebzigsten Geburtstages des Tondichters) eine szenische Darstellung wagte, an die er selbst nie gedacht hatte, die sich aber als in so hohem Maße wirksam erwies, daß die Wiener, Münchner, Karlsruher, Pester Hofoper, die Kölner, Prager, Hamburger, Brünner und andere Bühnen auf das erfolgreichste dem von Weimar gegebenen Anstoß folgten. In Wien sieht man das Werk am 19. November, dem Elisabethtag, ständig wiederkehren.

Dagegen ward beim „Christus", der am 29. Mai 1873 in Weimar seine erste vollständige, vom Komponisten geleitete Aufführung erlebte, das dramatische Element vollständig ausgeschieden. Vorwiegend Chor-Oratorium, mehr Betrachtung und Empfindung als Handlung, bringt derselbe nicht, wie verwandte Werke Händels, Bachs, Mendelssohns, Kiels, die Person des Heilands oder andere Persönlichkeiten der heiligen Tragödie, sondern die Christusidee in ihren Hauptmomenten zum Ausdruck. Das dreiteilige Ganze: „Weihnachtsoratorium", „Nach Epiphania" und „Passion und Auferstehung", gliedert sich, mit nur sparsamer Verwendung von Soli, in abgeschlossene charakteristische Instrumentalbilder und Vokalsätze, die durch Leitmotive (teilweise, wie in der „Elisabeth" und der Graner Messe, auf altkirchlichen Intonationen beruhende) in innere Beziehung zueinander gesetzt sind und deren Text Liszt selbst aus Worten der heiligen Schrift und der katholischen Liturgie zusammenstellte. Die ehrwürdigen Traditionen des katholischen Kirchengesangs erscheinen dabei mit den Glanzwirkungen des modernen, echt Lisztisch behandelten Orchesters in Harmonie gebracht. Wie einst

Palestrina verwendet auch Liszt Gregorianische Choralmelodien als Fundament seines transzendentalen Tongedichts, das sich zumal im „Stabat mater dolorosa“ zu heiliger Ekstase steigert. Wir sehen im „Christus“, dem idealen Ausdruck katholischen Geistes, Liszts gewaltigste Tat im Bereich der geistlichen Musik, eine Schöpfung voll unvergleichlicher Geistes- und Seelentiefe; — durfte man sie doch als die größte oratorische Erscheinung des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnen. Durch Propaganda für das machtvolle Werk haben sich in München Hoffbauer, Porges, Mottl, in Wien Löwe, in Leipzig Riedel und Göhler, in Berlin Kellermann, Holländer, in Heidelberg Wolfrum besondere Verdienste erworben.

Ein drittes Oratorium: „Stanislaus“, das zu einzelnen Teilen aufgeführt und veröffentlicht wurde, blieb unvollendet. Aus dem der polnischen Geschichte entnommenen Stoff gestaltete die Fürstin Wittgenstein, wie schon früher bei der „heiligen Elisabeth“, einen ersten Entwurf. Mit dessen dichterischer Ausarbeitung ward Cornelius betraut; aber sie sagte Liszt nicht zu. Ein andrer von Dingelstedt herrührender Text begegnete wiederum seitens der Fürstin lebhaftem Widerspruch. Endlich verfaßte K. E. Edler — früher Erzieher der Söhne der Fürstin Hohenlohe, der als Autor geschätzter Novellen in Wien lebt — nach Liszts Angaben einen dritten Text, der des Meisters Beifall fand. Die Fürstin sollte ihn erst als vollendetes Werk kennen lernen. Doch kam es nicht mehr dazu*).

Weitaus die Mehrzahl der geistlichen Kompositionen Liszts entkeimte übrigens nicht mehr dem Weimarer, sondern dem römischen Boden. Mehr und mehr war Liszt seiner Stellung in Weimar müde geworden, seit mit

*) Näheres hierüber siehe: „Franz Liszt und sein unvollendetes Stanislaus-Oratorium“ von La Mara. „Österreichische Rundschau“, Oktober 1911.

Dingelstedts Eintritt in die Generalintendantur (im September 1857) das Hauptgewicht des Theaters auf das Drama gelegt ward, während andrerseits die Gründung der Malerschule zu viel Mittel in Anspruch nahm, um bei dem beschränkten Hofbudget noch für Oper und Orchester Ersprießliches so fördern zu können, wie es eines Liszt würdig war. Auch das öfters aufgetauchte und von Liszt unterstützte Projekt einer Musikschule mußte wegen der Malerschule fallen, und die Schillerstiftung trat dagegen in den Vordergrund. Als im Dezember 1858 die Oper „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, einem der trefflichsten Schüler des Meisters, als Opfer einer Koterie, die sich gegen Liszt gebildet hatte, unter Duldung seitens des durch ihn erst berufenen Dingelstedt, durchfiel, nahm Liszt dies zur Veranlassung, von der Leitung der Oper für immer zurückzutreten. Damit leistete er zugleich auf seine Direktionstätigkeit außerhalb Weimars, wie auf das bisher gewohnte öffentliche Eingreifen in das musikalische Leben Verzicht. Im Sommer 1861 organisierte und leitete er zwar wieder das Weimarer Sängerfest und das Musikfest des unter seinem Präsidium 1859 gegründeten „Allgemeinen deutschen Musikvereins", das Wagner nach langen Jahren der Verbannung zum erstenmal wieder auf deutschem Boden mit deutschen Kunstgenossen zusammenführte; doch sollte dies seine letzte Kundgebung als weimarscher Hofkapellmeister sein. Bald darauf, im August 1861 verließ er den Ort seines langjährigen Wirkens und begab sich über Paris, woselbst seine Mutter bis zu ihrem 1866 erfolgenden Tode lebte, nach Rom.

Schon im Frühjahr 1860 war ihm die Fürstin, nachdem sie im Oktober 1859 die Hand ihrer Tochter in die des Prinzen Konstantin zu Hohenlohe-Schillingsfürst — damals Flügeladjutant, später erstem Obersthofmeister des Kaisers von Österreich — gelegt hatte, nach der ewigen

Stadt vorangegangen. Mit der ihrem leidenschaftlichen Naturell eignen Energie und Beharrlichkeit wollte sie die bisher noch immer vergeblich erstrebte kirchliche Lösung ihrer Ehe daselbst persönlich bewirken. Sie stellte sich auf die Basis des ihr auferlegten Zwanges, um zu beweisen, daß ihre Ehe eine unfreiwillige gewesen sei. Endlich gelang es ihr, ungeachtet des gegnerischen Zeugnisses ihrer ihren Wünschen feindlich gesinnten polnischen Anverwandten — denn nur diese, nicht, wie man fälschlich behauptete, die Hohenlohes, intrigierten gegen ihre Heirat mit Liszt — alle Hindernisse zu überwinden. Der in Rußland geführte Scheideprozeß war zu ihren Gunsten entschieden worden, und der heilige Vater erteilte seine Sanktion. Sie aber wollte einen vollen Sieg erringen: in Rom selbst wollte sie ihre Vermählung mit Liszt begehen. In aller Stille sollte er in Rom eintreffen, an seinem fünfzigsten Geburtstag, dem 22. Oktober 1861, die Trauung stattfinden und die Welt damit überrascht werden. Alles glückte. Liszt war angekommen, der Altar der Kirche San Carlo schon geschmückt, der Priester bereit, die heilige Handlung zu vollziehen. Da erhielten die gerade nach Rom gekommenen polnischen Verwandten der Fürstin zufällig hiervon Kunde und beschworen vermittelst eines hohen Würdenträgers den Papst, den „Meineid" der Fürstin, wie sie es nannten, in letzter Stunde noch zu verhindern. Pius IX. wurde erschüttert: er befahl einen Aufschub. Als Liszt am Vorabend, nachdem er mit der Fürstin die Kommunion empfangen, bei ihr weilte, erschien zu später Stunde ein Abgesandter des heiligen Vaters, der die Prozeßakten zu nochmaliger Einsicht begehrte und eine Verzögerung der Trauung anordnete. Dieses Ereignis wirkte auf die Fürstin niederschmetternd, es erfüllte sie mit einer Art abergläubischer Scheu. Von stundan verzichtete sie in ihrem Innern auf die eheliche Verbindung mit Liszt, das heiß-

ersehnte, mit Aufgebot aller Mittel und Kräfte angestrebte Ziel vierzehn langer Jahre. Sie weigerte sich, ihre Akten einer abermaligen Durchsicht zu unterwerfen, und als im März 1864 Fürst Nikolaus Wittgenstein starb, sprach sie nicht mehr davon, ihre endlich erlangte Freiheit Liszt zu widmen. Das Anerbieten des Kardinals Hohenlohe — des Schwagers ihrer Tochter — sie selbst in seiner Kapelle zu trauen, erfuhr keine zustimmende Antwort.

Der vollkommene Einklang ihrer Seelen war ohnehin durch die anderthalbjährige Trennung nicht unberührt geblieben. Rom übte einen überwältigenden Einfluß auf die Fürstin aus. Hatte sie sich in Deutschland Liszt völlig untergeordnet und seine Angelegenheiten ganz zu den ihren gemacht, so nahm sie in der Stadt der Päpste den regsten persönlichen Anteil an allen brennenden geistlichen Fragen. Sie wandte sich dem Studium der Theologie zu und beschäftigte sich mit Ausarbeitung kirchenpolitischer Schriften, die sie drucken, wenn auch nicht bei Lebzeiten in die Öffentlichkeit gelangen ließ. Die Interessen der Kirche erschienen ihr jetzt höher als die der Kunst, an denen sie sich nur mehr mittelbar beteiligte. Sie beschloß, ihr Glück der Kirche zum Opfer zu bringen und sich schriftstellerisch in ihren Dienst zu stellen. Liszts Einverständnis mit dem Verzicht seiner Freundin lassen briefliche Äußerungen an sie, auf die wir in der Einleitung zum dritten Bande seiner Briefe an die Fürstin, wie in dem Buch „Aus der Glanzzeit der Weimarer Altenburg" ausdrücklich hinweisen, mehr als zweifelhaft erscheinen. Er fügte sich anscheinend nicht ohne Bitterkeit. Nun sie ihm aber nicht als Gattin angehören wollte, überraschte er die Welt durch einen ihr unverständlichen Entschluß: am 25. April 1865 empfing er vom Kardinal Hohenlohe, dem damaligen Großalmosenier des Papstes, in dessen Kapelle im Vatikan die niederen priesterlichen Weihen, die ihm den Rang eines Abbate ver-

liehen, zu dem man später noch die Würde eines Kanonikus (zu Albano) fügte.

Ungeheures Aufsehen erregte dieser Schritt des großen Künstlers; ein anscheinend Rätsel, rief er die vielfältigsten Deutungen und Mißdeutungen in der Gesellschaft, wie in der Presse hervor. Wollte man doch sogar behaupten, Liszt habe sich vor der Ehe mit der Fürstin in das Priestertum geflüchtet. Liszt selbst sagt darüber in einem Schreiben an seinen Gönner und Freund, den Fürsten von Hohenzollern-Hechingen*): „Ich tat jenen Schritt ohne jegliche Überwindung, in aller Einfalt und Redlichkeit der Absicht. Er entspricht überdies den Antezedentien meiner Jugend wie der Entwicklung meines musikalischen Schaffens innerhalb der vier letzten Jahre, das ich mit erneuter Kraft fortzusetzen gedenke, da ich es als den wenigst mangelhaften Ausdruck meiner Natur betrachte." Und einer Freundin schreibt er im Hinblick auf das geistliche Gewand, das er nun trägt: „Ich fühle mich darin vollkommen wohl und so glücklich, als ich nur zu sein vermag!"**)

Liszts hauptsächlicher Beweggrund war der Wunsch, eine Reform der in Rom tief darniederliegenden Kirchenmusik herbeizuführen und damit seine künstlerische Laufbahn in würdiger Weise abzuschließen. Einzig von Leitung der Sixtinischen Kapelle aus konnte eine solche Reform ausgehen. Da diese aber keinem Laien anvertraut zu werden pflegte, wollte Liszt durch Eintritt in den geistlichen Stand, der ihm überdies durch die niederen Weihen kein priesterliches Gelübde, demnach keine Änderung seiner bisherigen Lebensweise auferlegte, das im Wege stehende Hindernis beheben. Der Vatikan zeigte gleichwohl, ohne daß es zu einer Anfrage und Ablehnung kam, kein Entgegenkommen,

*) Siehe „Franz Liszts Briefe". Gesammelt und herausgegeben von La Mara. Bd. II, Nr. 39. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1893.

**) Franz Liszts Briefe. Band III. Nr. 107. Ebd. 1894.

mochte Papst Pius IX. seinen „modernen Palestrina" immerhin mit seiner besonderen Gunst beschenken. Erwies er ihm doch sogar „die unvergleichliche Ehre", ihn in seiner Wohnung in Madonna del Rosario zu besuchen und daselbst seinem Spiele zu lauschen, worauf er ihn, wie Liszt selbst erzählt*), „ermahnte, dem Himmlischen im Irdischen nachzustreben und sich durch seine vorüberhallenden Harmonien auf die ewig bleibenden vorzubereiten."

Zum Besten des heiligen Stuhls auch trat Liszt nach langen Jahren der Zurückgezogenheit als Virtuos wieder vor die Öffentlichkeit. Eine am 21. März 1864 veranstaltete accademia sacra, die das imponierende Resultat einer Einnahme von einigen zwanzigtausend Francs ergab, nannte unter den stolzen Namen ihrer Mitwirkenden auch Franz Liszt. Reden der Kardinäle Reisach, Pitta und Guidi und des Erzbischofs von Westminster, Monsignore Manning, die in deutscher, französischer, italienischer und englischer Sprache die lehrende, streitende, segnende und endlich triumphierende Macht der Kirche zum Gegenstand hatten, wechselten mit Liszts Vortrag mehrerer Klavierstücke und Gesängen der päpstlichen Kapelle; während der Dichter Tarnassi den poetischen Teil der Feier übernahm und Monsignore Nardi in einem italienischen Epilog dem ebenso glänzenden als zahlreich versammelten Publikum seinen Dank für die Teilnahme an „dem Ärmsten der Souveräne" aussprach.

Im übrigen lebte Liszt still im Hause der Oratorier Madonna del Rosario auf dem Monte Mario, das er 1863 bezog und mit Unterbrechung eines Jahres bis 1867 bewohnte, wo er es mit dem inmitten der Ruinen des Forum Romanum gelegenen Kloster Santa Francesca Romana vertauschte. Mit Vorliebe zog er sich nach Villa

*) Briefe Bd. II. Nr. 18.

d'Este in Tivoli, dem damaligen, wahrhaft königlichen Besitztum des Kardinal Hohenlohe zurück, mit dem ihn ein freundschaftliches Verhältnis verband und bei dem er, nachdem er die Weihen erhalten, über ein Jahr lang im Vatikan lebte. Einem Orden trat er nicht bei, doch hielt er sich zu den Franziskanern, denen er schon seit 1856 als Tertiarier angehörte.

Der Natur der Verhältnisse nach konnte es nur leider nicht fehlen, daß der Verzicht der Fürstin die Vereinsamung ihres, die Ruh- und Heimatlosigkeit seines Lebensabends zur verhängnisvollen Folge hatte. Gleicherweise zog der reinstem Idealismus und innerster Religiosität entsprungene Eintritt Liszts in den geistlichen Stand für ihn und seine Freundin manch herbe Enttäuschung nach sich. Das „klösterlich-künstlerische Leben", das er sich in und um Rom geschaffen und dem er sich bleibend hinzugeben gedachte, ward ihm auf die Dauer doch zu eng. Zum Musiker war er geboren, Musiker war er gewesen, bevor er Priester geworden war — und der Musiker in ihm forderte allgemach wiederum sein Recht. Aus dem heiligen Priestertum seines Herzens heraus schuf er seine Oratorien und Kirchenwerke. Aber Rom mit seiner aus vergangenen Jahrhunderten erwachsenen Kunst wußte mit Liszts dem Leben und Bewußtsein der Gegenwart entströmter Musik nichts anzufangen, es stand ihr fremd gegenüber. Seine auf Regeneration der katholischen Kirchenmusik gerichteten großen Pläne ließen sich daselbst nicht verwirklichen. Aus der stillen Abgeschiedenheit von Madonna del Rosario und Santa Francesca Romana drängte es ihn — mochte er sich selbst auch dagegen wehren — denn endlich zurück in den frischen Strom künstlerischen Lebens. Das Karlsruher Musikfest fand ihn im August 1864 zum erstenmal wieder in Deutschland. Auch Weimar und die ihm freundschaftlich nahestehende, ihn fort und fort zurück-

verlangende großherzogliche Familie suchte er wieder auf, und nachdem er im August 1867 auch die Wartburgfeier durch Aufführung seiner „heiligen Elisabeth" verherrlicht hatte, kehrte er seit 1869 wieder als regelmäßiger Gast für mehrere Monate jährlich in der sächsischen Residenz an der Ilm ein, wo sich ihm in der „Hofgärtnerei" ein neues poetisches, freilich ziemlich anspruchsloses Heim erschlossen hatte. Es blieb nach seinem Hingange als „Liszt-Museum" in der alten Einrichtung erhalten und birgt, dank einer großherzigen Schenkung der Fürstin Marie Hohenlohe, der Tochter der Fürstin Wittgenstein — die auch für die am 22. Oktober 1887 ins Leben getretene „Liszt-Stiftung" ein Stammkapital von 70000 Mark spendete — eine kostbare und reichhaltige Sammlung von Erinnerungen an den Meister und von Gegenständen aller Art, die aus seinem Besitz stammen; obgleich auch die Stadt Wien und das Nationalmuseum zu Budapest mit wertvollen Andenken reich bedacht wurden.

In Weimar organisierte Liszt im Mai 1870 das Beethovenfest, bei welcher Gelegenheit er eine neu komponierte Beethoven-Kantate zu Gehör brachte, um im Dezember desselben Jahres auch die Beethoven-Säkularfeier in Pest zu leiten. Nur bei besonderen Anlässen gestattete er sich ja jetzt noch die öffentliche Ausübung seiner Kunst, sei es am Klavier oder mit dem Taktstock in der Hand. Seine Situation war eben mittlerweile eine andere geworden. Die Wege, die ihm sonst zur Aufführung seiner Werke offen gestanden hatten, verschloß ihm jetzt das priesterliche Kleid, das er trug. Man vernahm von seinen Lippen kein Wort der Klage; doch wird ihm dies Verzichten nicht leicht geworden sein. Bedurften doch gerade *seine* Kompositionen mehr als die anderer öfteren Gehörtwerdens, sollte sich ihnen das Verständnis des Publikums eröffnen. Es gehört zur Tragik in Lisźts Leben, daß er, der in

beispielloser Uneigennützigkeit zeitlebens für andere wirkte, der für die neuere Kunst und ihre Vertreter ebenso tatkräftig als erfolgreich eintrat, sein eignes Schaffen — „das am Ende unser Herzensblut sein muß" — nicht nur mit Kälte und Feindseligkeit aufgenommen, sondern sich schließlich sogar der Mittel beraubt sah, sie zur Geltung zu bringen. Mit der edlen Resignation einer von Grund aus hochgearteten Seele ließ er alle Schmähungen über sich und seine Werke ergehen; ja er riet selbst seinen Freunden ab, sich mit dem „Wagnis" ihrer Aufführung zu befassen. Aber so bescheiden er auch von seinem großen Lebens- und Tagewerk dachte — er glaubte und hoffte doch, daß seine Stunde einst kommen werde. Und sein Glaube hat ihn nicht getrogen. —

Weiterhin um künstlerischer Zwecke willen nebenbei noch vielfach reisend, auch seine Tochter und Wagner häufig in Bayreuth aufsuchend, teilte er seinen Aufenthalt alljährlich zwischen Weimar, Rom und Budapest. Sein ihm am letzteren Orte 1875 übertragenes Amt als Präsident der ungarischen Landes-Musikakademie trat er im Februar 1876 offiziell an, nachdem er am 18. November 1873 dort sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum festlich begangen hatte. Wo immer er auch weilte, überall umdrängten ihn, der unbeschränkte Gastfreundschaft übte, Freunde und Verehrer, Scharen Kunstbeflissener, die von ihm zu lernen begehrten. Noch bis in seine allerletzte Lebenszeit widmete er mehrere Tage der Woche dem Unterricht, mit dem er seinen zahlreichen Schülern ausnahmslos ein Geschenk machte. Es ist wahr, nicht alle, die sich um dies großmütige Geschenk bewarben, erwiesen sich der Ehre gewachsen, Liszts Schüler zu sein. Aber er war zu grundgütig, um denen zu wehren, die sich an seinem Genie zu sonnen kamen, damit ein Widerschein seines Lichts ihr eignes kleines Ich vergolde. Er wäre nicht Liszt gewesen, hätte er anders gedacht und

getan. Unablässig wirkte er zu Nutz und Frommen der Kunst und Künstler. Unzähligen bahnte er den Weg in die Öffentlichkeit, allen künstlerischen Bestrebungen zeigte er ein offnes Herz und offne Hände. Er war der Begründer des „Allgemeinen deutschen Musikvereins", blieb auch bei dessen alljährlichen Tonkünstlerversammlungen stets der stärkste Magnet. Seine herrlichen Briefe, die den großen Künstler und Menschen aufs schönste widerspiegeln, bezeugen, wie er die Aufgaben und Angelegenheiten des Vereins auf der Seele trug. Das Bayreuther Unternehmen förderte er von Anbeginn bis in seine letzten Tage. Für wie viele humanitäre Zwecke aber setzte er von je seine Künstlerschaft ein! Der Wahlspruch seines Schutzheiligen Franz von Paula: „Caritas" war auch der seine, treulich hat er ihm nachgelebt. Seine Wohltätigkeit kannte keine Grenzen. Ohne für sich und sein Alter genügend gesorgt zu haben, gab er, wo es fremde Not zu lindern galt, mit voller Hand. Für sich selbst war er bedürfnislos und schlicht. „Ohne jeglichen Prunk, so einfach und sparsam als möglich" auch wollte er einst begraben sein. Aber er sah — eine seltene Ehrung hienieden! — sich doch schon bei Lebzeiten ein Denkmal gesetzt, das ihm der Kardinal Hohenlohe zu Schillingsfürst, dem Stammsitz seines Geschlechts in Bayern, im Juli 1884 errichtete. Nach seinem Tode war Ödenburg der erste Ort, der den großen Mann mit einem Monument feierte, das, eine von Tilgner modellierte Büste darstellend, am 3. September 1893 enthüllt wurde. In mächtigen Stein- und Erzgebilden verewigte nachmals Budapest Gestalt und Züge des größten ungarischen Tonmeisters am Haupteingang des königlichen Opernhauses, sowie über dem Portal der Landes-Musikakademie. Weimar stellte inmitten des klassischen Parks sein marmornes Standbild auf, das während einer imposanten mehrtägigen Feier am 31. Mai

1902 eingeweiht wurde. Weiter widmete in Stuttgart die Dankbarkeit seiner Schülerin Johanna Klinckerfuß-Schulz, in Preßburg die Pietät seines Freundes Johann Batka dem Vielgeliebten ein Denkmal. Auch in seinem Geburtsort Raiding plant man, ein solches in einer neu zu erbauenden Kirche zu errichten, die an Stelle der baufällig gewordenen treten soll, in der er als Kind gebetet. Angesichts des hundertsten Geburtstags des Meisters hat man ferner, wie erwähnt, die schlichte Wohnung, die ihn geboren werden sah, in ein Liszt-Museum umgewandelt, das allerlei historisch interessante Reliquien birgt. So ist man bemüht, die Erinnerung an eins der größten musikalischen Genies der Neuzeit lebendig zu erhalten.

Machte Liszt schon während seiner Virtuosenlaufbahn seinen Genius unvergleichlich mehr dem Vorteil anderer als seinem eigenen dienstbar — denn von den Millionen, die er erspielte, erübrigte er für sich selbst nur auf Mahnung seines Vetters eine bescheidene Summe, während er allein für den Ausbau des Kölner Doms, das Bonner Beethoven-Denkmal, dessen Kosten er zum vollen Drittteil deckte, die Hamburger Abgebrannten viele Tausende mit fürstlicher Freigebigkeit spendete — so war seit seiner Niederlassung in Weimar seine öffentliche künstlerische Tätigkeit ausschließlich dem Besten anderer, sei es künstlerischen oder mildtätigen Zwecken geweiht. Wie oft, noch bis in das Jahr 1882 hinein, erschien er, dank seiner unerschöpflichen Güte und Nächstenliebe, öffentlich an dem Instrument, das er wie kein anderer zu beseelen und zu beflügeln verstand! Und doch floß seit Ende 1847 weder durch Klavierspielen und Dirigieren, noch durch Unterrichten ein Heller in seine eigene Tasche. Dies alles, was andern reiche Kapitalien und Zinsen eintrug, kostete ihm selbst nur Opfer an Zeit und Geld.

Dem Wahlspruch seiner Jugend „Génie oblige“ lebte der edle Menschenfreund nach bis in sein Alter, das, zufolge der wunderbaren Spannkraft seines Geistes und Körpers, lange nur einer verlängerten Jugend glich. Auch als es sich endlich gebieterischer geltend machte, änderte er nichts an seinen Lebensgewohnheiten, wollte er von Ruhe und Schonung nichts hören. Die Vorboten der tückischen Krankheit, die Beethoven hinweggerafft, tauchten drohend auf, sein Augenlicht begann sich zu trüben; doch mit dem Gleichmut einer großen, durch nichts zu beugenden Seele sah er seiner völligen Erblindung und einer bevorstehenden Staaroperation entgegen.

Nachdem er den größten Teil des Winters 1885—86, wie zumeist, in Rom, die letzten Monate desselben in Budapest zugebracht hatte, verweilte er im März einige Tage in Wien, wo er noch bei dem Komponisten Adalbert von Goldschmidt vor geladenem Kreise spielte, und trat sodann, wie er lächelnd sagte, „seine letzte Kunstreise“ an. In Lüttich, Brüssel, Paris, London, wo man seine Graner Messe, die „Elisabeth“ und andere seiner Werke zur Aufführung brachte, feierte man ihn mit königlichen Ehren. Die Größten drängten sich in seine Nähe. Alle ersinnlichen Auszeichnungen häufte man auf den Greis mit dem „Jupiterprofil“ und dem wallenden Silberhaar, der sich schon als Jüngling die Welt eroberte. An Huldigungen von je gewöhnt, ertrug er ihre Überlast, die den Jüngsten zu Boden gedrückt hätte, leicht, als fühle er sie kaum. Doch verschob er eine Reise nach St. Petersburg, die zufolge einer Einladung des Großfürsten Konstantin auf seinem Programm stand, bis zum Herbst. Im Mai war er wieder in Weimar und schenkte der Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ in Sondershausen zum letzten Male seine Gegenwart. Am 30. Juni verließ er sein „Ilm-Athen“, um die Hochzeit seiner Enkelin

Daniela von Bülow in Bayreuth feiern zu helfen. Zu Beginn der Festspiele kehrte er sodann, nach einem Besuch bei dem ihm befreundeten Munkacsy in Kolpach im Luxemburgschen, dahin zurück; doch krank kam er wieder. Noch gehorchte der ermattete Körper seiner unerbittlichen Willenskraft: er wohnte der ersten Vorstellung des „Parsifal" und der des „Tristan", trotz ärztlichen Widerspruchs, bei, wiewohl er sich, da seine Füße den Dienst versagten, zur letzteren die Treppe hinauftragen lassen mußte. Einer ausbrechenden Lungenentzündung aber vermochte auch sein felsenfester Wille nicht mehr Widerstand zu leisten, und in der letzten Stunde des 31. Juli 1886 stand dies große edle Herz für immer still.

Inmitten der widerspruchsvollen Klänge des Festjubels, der bei Anwesenheit des deutschen Kronprinzen die Festspielstadt durchdrang, hat man den hohen Meister am 3. August zu Grabe getragen. In der grünen Stille des Bayreuther Friedhofs ruht er nun, indes seine Werke erst recht zu leben beginnen.

Die Freundin aber, die er zur Universalerbin und Vollstreckerin seines letzten Willens bestimmt hatte, überlebte ihn nicht lange. Sieben Monate, nachdem ihre Lebenssonne mit Franz Liszt erloschen war, am 8. März 1887 ging auch die Fürstin Carolyne Wittgenstein in Rom dahin, von wannen keiner wiederkehrt.

Mehr denn fünfundzwanzig Jahre sind verflossen, seit sich das Grab über Franz Liszt geschlossen hat, und ein Jahrhundert vollendete sich über seiner Geburt. Feste feierten den Großen. Statt der Dornen, mit denen man einst den Pfad des Lebenden freigebig bestreute, windet ihm eine hellsehendere Nachwelt Kränze. Konzertsaal und Kirche hallen wieder von den Klängen, die seiner Seele Tiefen

entströmten. Nicht in aller Herzen noch finden sie ein Echo, indes man den kühnen Verstandesgebilden Neuerer, denen er erst die Bahn frei gemacht hat, freudig zujubelt. Immerhin — es ist doch um vieles besser geworden. Man hat mindestens, vornehmlich durch Bekanntwerden seiner Briefe, den Weg zur menschlichen Größe Liszts gefunden. Möge auch die Zeit einer vollen Erkenntnis seiner künstlerischen Größe nicht mehr fern sein!

Verzeichnis

der von Franz Liszt veröffentlichten Werke.

Von d. Verf. zusammengestellt*).

A. Instrumental-Kompositionen.

I. Werke für Orchester.

a) Original-Kompositionen.

Eine Symphonie zu Dantes »Divina commedia« m. Schlußchor, f. Sopr. u. Alt. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Dies. f. 2 Pfte. u. f. 4 Hde. übertr. v. Komponisten. Ebd.

Eine Faust-Symphonie in 3 Charakterbildern (nach Goethe) mit Männerchor u. Tenorsolo. Leipzig, Schuberth. Dies. f. 2 Pfte. übertr., rev. v. Komp.; desgl. f. 4 Hde., 2. T. f. Pfte. all. u. f. Org. v. dems. Kleine Part. Ebd.

*) Nach Fritzsches thematischem Katalog (Leipzig, Breitkopf & Härtel), unter Benutzung v. Göllerichs Mitteilungen, sowie anderweit ergänzt.

Eine von der Liszt-Stiftung bei Breitkopf & Härtel herausgeg. Gesamt-Ausgabe der musikalischen Werke Lisźts ist im Erscheinen. Es liegen vor: in Partitur die Symphon. Dichtungen Bd. 1—6; für Klavier: Etüden 3 Bde., Wagner-Transkriptionen 1 Bd.

Von populären Ausgaben Lisztscher Werke erschienen:

12 Etüden I/II, Paganini-Etüden, Consolations, Impromptu Fis, Sonate, Transkriptionen a. Wagners Opern, 42 Lieder v. Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Franz; Adelaide, Ferne Geliebte, 6 Lieder v. Beethoven, Lieder v. Franz, Auf Flügeln u. Hochzeitsmarsch v. Mendelssohn, Illustration a. Prophet, Album, Symphon. Dichtungen, Triomphe funèbre u. Dante-Symph. f. Pfte. — Symphon. Dicht. auch f. 4 Hde. u. in Tasch.-Part., Phantasie u. Fuge Ad nos f. 4 Hde. — Consolations f. Vcll. u. Kl. (de Swert). Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Berceuse, Valse-Impromptu, Ungar. Phantasie, Ernani-, Rigoletto-, Trovatore-Paraphrasen, Soirées de Vienne 2 Bde.; Miserere u. Ave verum, 12 Schubert-Lieder, Frühlingsnacht, Löse Himmel, transkr., Orgelkomp. Bachs f. Pfte. — Ungar. Phant. f. 2 Pfte. (Bülow). Leipzig, Peters.

Technische Studien, 2 Feuilles d'Album, Contrabandista, Gaudeamus, God save the Queen, Marseillaise, Braut-, Sonnambula-Phant., Marsch-Album, Beethoven, Sextett u. geistl. Lieder, Schubert, geistl. Lieder, Weber-, Schumann-Lieder transkr., Faust-Symphonie, Faustepisoden, Graner Messe, Krönungsmesse f. Pfte. — Helge f. Kl. u. Deklam. — 4 ungar. Rhapsodien, Märsche, Valse de brav.,

Symphonische Dichtungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

1. Ce qu'on entend sur la montagne (nach V. Hugo).
2. Tasso. Lamento e trionfo.

2a Le triomphe funèbre du Tasse. Epilog zur symph. Dichtung Tasso.

3. Les Préludes (nach Lamartine).
4. Orpheus.
5. Prometheus.
6. Mazeppa (nach V. Hugo).
7. Festklänge.
8. Heroïde funèbre.
9. Hungaria.
10. Hamlet (nach Shakespeare).
11. Die Hunnenschlacht (nach Kaulbach).
12. Die Ideale (nach Schiller).

Dies. f. 2 Pfte., desgl. Nr. 1—11 f. Pfte. zu 4 Hdn. übertr. v. Komponisten. Nr. 12 v. Sgambati. Sämtl. f. 2 Hde., Nr. 2a v. Komp., Nr. 4 f. Org. Alle auch in Tasch.-Part.

Zwei Episoden aus Lenaus Faust. Leipzig, Schuberth.

Nächtlicher Zug — Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer). Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. übertr. v. Komp., Nr. 2 f. 2 Hde. v. Busoni, f. 2 Pfte. v. Stade, f. Pfte. mit Orch. v. Burmeister. Ebd.

Von der Wiege bis zum Grabe (nach Mich. Zichy). Berlin, Bote & Bock. Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. bearb.

Festvorspiel (f. Einweihung des Schiller- u. Goethe-Denkmals in Weimar 1857). Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Dass. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Pflughaupt, f. 2 Pfte. Leipzig, Kahnt Nachf.

Festmarsch zur Säkularfeier von Goethes Geburtstag. 1849. Ebd.

Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komponisten. Ebd.

Huldigungs-Marsch (d. Großherz. v. Weimar gew. 1853). Berlin, Bote & Bock.

Ders. f. Pfte. zu 2 Hdn. übertr. v. Komponisten. Ebd.

Gaudeamus, Excelsior, Gran. Messe, Faustepis., Faustsymph. usw. f. 4 Hde., letztere auch f. 2 Pfte. u. f. 8 Hde. — Orgel-Komp. — Gran. Messe, ungar. Krönungsmesse, 18. u. 116. Psalm, Glocken d. Straßburg. Münsters, Chor der Engel, Allmacht (Schubert) in Part. Leipzig, Schuberth.

2 Elegien, Transkr. f. Pfte. — 57 Lieder — Beethoven-Kantate, Cäcilia, Christus, Elisabeth, 13. Psalm, Sonnenhymnus, Prometheus usw. in Klav.-Ausz. u. Part. Leipzig, Kahnt Nachfolger.

12. Symph.-Dicht., Totentanz (Siloti). Kl. Part.-Ausg. Leipzig, Eulenburg.

Vom Fels zum Meer! Deutscher Siegesmarsch. Berlin, Schlesinger.
Ders. f. 2 Pfte. zu 8 Hdn. von Leßmann: f. Pfte. zu 4 Hdn. v. H. v. Bülow, u. zu 2 Hdn. v. Komp. Ebd.
Künstler-Festzug zur Schillerfeier 1859. Leipzig, Kahnt Nachf.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp. Ebd.
Zweiter Mephisto-Walzer. Berlin, Fürstner.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp.
Dritter Mephisto-Walzer. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp.
Salve Polonia. Interlud. aus d. Orator. „Stanislaus". Leipzig, Kahnt Nachf.
Dass. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp. Ebd.
Bülow-Marsch. Berlin, Schlesinger.

b) Bearbeitungen eigner Werke f. Orchester allein.

6 Ungarische Rhapsodien. Leipzig, Schuberth.
Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Komp. Ebd.
Ungarischer Marsch zur Krönungsfeier in Budapest 1867. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp. Ebd.
Ungar. Sturmmarsch (neue Bearb. 1876). Berlin, Schlesinger.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp. Ebd.
Ungar. Königslied z. Eröffnung des ungar. Opernhauses 1885. Pest, Taborszky.
Gaudeamus igitur, Humoreske. Leipzig, Schuberth.
Dass. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp. Ebd.
Ave maris stella. Marienhymne. (Nr. 8 der Kirchenchorges.) Ebd.

c) Bearbeitungen eigner Werke für Gesang u. Orchester.

Ungar. Königslied f. Bariton-Solo. Pest, Taborszky.
3 Lieder f. 1 Singst. m. Orch. Leipzig, Kahnt Nachf.
Mignon — Loreley — Die drei Zigeuner.
3 Lieder aus Schillers „Tell" f. 1 Tenorst. m. Orch. Ebd.
Fischerknabe — Hirt — Alpenjäger.
Die Vätergruft f. Bar. m. Orch.

d) Bearbeitungen fremder Werke für Orchester allein.

Beethoven, Andante cantabile aus Trio op. 97. Leipzig, Kahnt Nachf.
H. v. Bülow, Mazurka-Phantasie op. 13. Leipzig, Leuckart.
Cornelius, Ouvert. z. „Barbier v. Bagdad" (instr. v. Liszt). Leipzig, Kahnt Nachf.

Egressy Béni „Szózat" u. Erkel, „Hymnus". Pest, Roszavölgyi.
Dass. f. Pfte. z. 2 Hdn. v. Komp.
Rakoczy-Marsch, symphon. bearb. Leipzig, Schuberth.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. u. f. 2 Pfte. v. Komp. Ebd.
Festmarsch n. Motiven v. Ernst Herzog z. Sachsen. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp. Ebd.
Fr. Schubert, 4 Märsche. Berlin, Fürstner.
Zarembski, Danses galiciennes. Berlin, Simon.
Zichy, Graf Géza, Der Zauberseе.

e) Bearbeitungen fremder Werke f. Gesang u. Orch.

„Nun danket alle Gott", Choral f. gem. Chor (od. Männerchor). Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Fr. Schubert, Die Allmacht f. Solotenorst. m. Männerchor. Leipzig, Schuberth.
Fr. Schubert, 4 Lieder f. 1 Singst. m. kl. Orch. Leipzig, Forberg.
Die junge Nonne — Gretchen am Spinnrad — Mignon — Erlkönig.

II. Werke für Pianoforte und Orchester.

a) Original-Kompositionen.

Erstes Konzert (Es-dur). Berlin, Schlesinger.
Dass. f. 2 Pfte. v. Komponisten. Ebd.
Zweites Konzert (A-dur). Mainz, Schotts Söhne.
Dass. f. 2 Pfte. v. Komp. — f. Pfte. zu 4 Hdn. von Kleinmichel. Ebd.
Totentanz. Paraphrase über »Dies irae«. Leipzig, Siegel.
Neue Ausg. v. Siloti. Ebd.

b) Orchestrierungen (mit Pianoforte principale).

Phantasie üb. Motive aus Beethovens Ruinen v. Athen. Ebd.
Phantasie üb. ungar. Volksmelodien. Leipzig, Peters.
Dies. f. 2 Pfte. v. H. v. Bülow. Ebd.
Fr. Schuberts gr. Phantasie (C-dur, op. 15) symph. bearb. Leipzig, Cranz.
C. M. v. Webers Polonaise brill. (op. 72.) Berlin, Schlesinger.

III. Werke für Pianoforte allein.

a) Original-Kompositionen.

Études en 12 exercices. Leipzig, Hofmeister.

Études d'exécution transcendante. I u. II. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Preludio — C-dur — Paysage — Mazeppa — Feux follets — Vision — Eroica — Wilde Jagd — Ricordanza — F-moll — Harmonies du soir — Chasse neige.

Trois gr. Etudes de concert. Leipzig, Kistner.

Ab-Irato. Etude de perfect. de la Méthode des méthodes. 2. verb. Aufl. Berlin, Schlesinger.

Zwei Konzertetüden: Waldesrauschen u. Gnomenreigen (f. d. Klavierschule v. Lebert u. Stark). Berlin, Trautwein.

Ave Maria (f. d. Klavierschule v. Lebert u. Stark). Ebd.

Technische Studien. 12 Hfte. Leipzig, Schuberth.

Ausg. v. Mart. Krause, 2 Bde. Ebd.

Harmonies poétiques et religieuses. Leipzig, Kistner.

Invocation — Ave Maria — Bénédiction de Dieu dans la solitude — Pensée des morts — Pater noster — Hymne de l'enfant à son reveil — Funérailles — Miserere, d'après Palestrina — Andante lagrimoso — Cantique d'amour.

Nr. 2 u. 10 f. Pfte. u. Viol. od. Vcll. v. Pflughaupt. Leipzig, Kahnt Nachf.

Trois morceaux suisse. Leipzig, Kahnt Nachf.

Ranz de vaches — Un soir dans la montagne — Ranz de chèvres.

Années de pèlerinage. Suite de Comp. Mainz, Schotts Söhne.

Première année. Suisse: Chapelle de Guill. Tell — Au lac de Wallenstadt — Pastorale — Au bord d'une source — Orage — Vallée d'Obermann — Eglogue — Le mal du pays — Les cloches de Genève.

Nr. 3, 7, 8 f. Fl., Oboe, Klar., Fagott u. Horn übertr. v. Lassen; Nr. 9 f. Pfte. u. Viol. v. Pflughaupt, f. Orch. v. Klose. Ebd.

Seconde année. Italie: Sposalizio — Il Penseroso — Canzonetta del Salvator Rosa — Tre Sonetti di Petrarca — Après une lecture de Dante.

Nr. 1 auch f. Orgel.

Troisième année. Angelus — Aux Cyprès de la Villa d'Este, 2 nrs. — Jeux d'eaux à la Villa d'Este — Sunt lacrymae rerum — Marche funèbre — Sursum corda.

Nr. 1 auch f. Orgel, sowie f. Streichquartett. Part. u. St. Ebd.

Venezia e Napoli. Supplem. aux Années de pèlerinage. Ebd.
Gondoliera — Canzone — Tarantelle.
Nr. 3 f. Orch. v. Müller-Berghaus.
Apparitions. 3 Nrn. Paris, Schlesinger.
Ballade. Leipzig, Kistner.
Deuxième Ballade. Ebd.
Großes Konzert-Solo. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dasf. f. 2 Pfte. unter dem Titel Concerto pathétique. Ebd.
Consolations. 6 Nrn. Ebd.
Dief. f. Vcll. u. Pfte. übertr. v. J. de Swert. Ebd.
Berceuse. Leipzig, Peters.
„Weinen, Klagen", Präludium (nach J. S. Bach). Berlin, Schlesinger.
Variationen üb. d. Basso cont. des 1. Satzes der Kantate: „Weinen, Klagen", u. des Crucifixus der H-moll-Messe v. Bach. Ebd.
Dief. f. Orgel v. Komp. Leipzig, Peters.
Phantasie u. Fuge über BACH. Leipzig, Siegel.
Dief. f. Orgel v. Komp. Leipzig, Schuberth; desgl. f. 2 Pfte. zu 4 Hdn. v. K. Thern. Leipzig, Kahnt Nachf.
Scherzo u. Marsch. Braunschweig, Litolff.
Sonate (H-moll). Leipzig, Breitkopf & Härtel.
2 Polonaises (Es- u. E-dur). Berlin, Simrock.
Edit. facil. p. Kleinmichel; f. 4 Hde. v. demf.; Nr. 2 f. Orch. bearb. v. Berghaus. Ebd.
Mazurka brillante. Ebd.
Edit. facil. p. Kleinmichel; f. 4 Hde. v. demf. Ebd.
Rhapsodie espagnole. Leipzig, Siegel.
3 Caprices-Valses. Nouv. Edit. Berlin, Schlesinger.
Valse de bravoure — V. mélancolique — V. de concert.
Feuilles d'album. Mainz, Schotts S.
Deux Feuilles d'album. Leipzig, Schuberth.
Grand Galop chromatique. Nouv. Ed. et Ed. fac. Leipzig, Hofmeister.
Valse impromptu. Leipzig, Schuberth.
Mosonyis Grabgeleit. Pest, Taborszky.
Elégie en memoire de Mad. Moukhanoff. Leipzig, Kahnt Nachf.
Dief. f. Vcll., Pfte., Harfe u. Harm.; desgl. f. Vcll. od. Viol. u. Pfte. Desgl. f. Pfte. zu 4 Hdn.; desgl. f. Orch. Ebd.
2. Elegie. Leipzig, Kahnt Nachf.
Dief. f. Viol. od. Vcll. mit Pfte.; desgl. f. Orch. Ebd.

Légendes. Pest, Roszavölgyi.
St. François d'Assise: La prédication aux oiseaux — St. François de Paule marchant sur les flots.
Nr. 1 f. Orch. bearb. v. Mottl.
L'Hymne du Pape. Berlin, Bote & Bock.
Impromptu (Fis-dur). Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Weihnachtsbaum, 12 Stücke. 2 Hefte. Berlin, Fürstner.
Dasf. f. 4 Hde. u. f. Orgel.
Zweiter Mephisto-Walzer. Ebd.
Derf. f. 4 Hde.; f. Orch.
Dritter Mephisto-Walzer. Ebd.
Derf. f. 4 Hde.; f. Orch.
Mephisto-Polka. Ebd.
Dem Andenken Petöfis, Melodie. Pest, Taborszky.
Dasf. f. 4 Hde.
Valses oubliées, 3 Nrn. Berlin, Bote & Bock.
Romance oubliée. Berlin, Simon.
Dief. f. Viol. od. Bratsche od. Alt-Geige od. Vell. mit Pfte.
Bülow-Marsch. Berlin, Schlesinger.
Derf. f. 4 Hde.; f. Orch.
Die Trauer-Gondel. Leipzig, Siegel.
En Rêve. Wien, Wetzler.

b) Bearbeitungen.

Grandes Etudes de Paganini. 2 Hfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Sechs Präludien u. Fugen (f. Orgel) v. J. S. Bach. Leipzig, Peters.
J. S. Bachs Orgelphantasie u. Fuge in G-moll f. d. Klavierschule v. Lebert u. Stark bearb. Berlin, Trautwein.
Divertissement à la hongroise v. Fr. Schubert. 3 Hefte. Auch in leichter Ausg. Leipzig, Cranz.
Märsche v. Fr. Schubert. 3 Nrn. Ebd.
Soirées de Vienne. Valses-Caprices d'après Fr. Schubert. 9 Hefte. Leipzig, Peters.
Bunte Reihe v. Ferd. David. 4 Hefte. Leipzig, Kistner.
I. Scherzo — Erinnerung — Mazurka — Tanz — Kinderlied — Capriccio. II. Bolero — Elegie — Marsch — Toccata — Gondellied — Im Sturm. III. Romanze — Allegro — Menuett — Etüde — Intermezzo — Serenade. IV. Ungarisch — Tarantella — Impromptu — In russischer Weise — Lied — Capriccio.

Feuille morte. Elégie d'après Sorriano. Paris, Troupenas.
Russischer Galop v. Bulhakow. Berlin, Schlesinger.
Zigeuner-Polka v. Conradi. Ebd.
La Romanesca. (Air de danse du XVIième siècle.) 2. Aufl. Ebd.
Heroïde nach C. M. v. Webers „Leier und Schwert". Ebd.
Elégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse. 2. Aufl. Ebd.
Gaudeamus igitur. Paraphrase. Breslau, Hainauer.
Gaudeamus igitur. Humoreske. Leipzig, Schuberth.
God save the queen. Gr. Paraphrase de concert. Ebd.
Hussitenlied aus d. 15. Jahrhundert. Leipzig, Hofmeister.
La Marseillaise. Transkription. Leipzig, Schuberth.
Tarantella v. Dargomyschsky. Hamburg, Rahter.
Valse d'Adèle du comte Zichy. Berlin, Fürstner.
Mazurka comp. p. un amateur. Paraphr. Berlin, Ries u. Erler.
Valse de concert p. J. de Vegh. Leipzig, Kistner.
Danse macabre, poème symph. de Saint-Saëns. Paris, Durand.

c) Phantasien, Paraphrasen, Transkriptionen usw. von Opern- u. andern Motiven.

Grande Fantaisie sur »La fiancée« d'Auber. Leipzig, Schuberth.
Tarantelle di brav. d'après »La muette de Portici« d'Auber. Ebd.
Réminiscenses de la »Juive« d'Halévy. Berlin, Schlesinger.
Gr. Fantaisie sur »La clochette« de Paganini. Leipzig, Cranz.
Trois morceaux de salon. Berlin, Schlesinger.
Fantaisie romant. — Rondeau fantast. — Divertissement sur »I tuoi frequenti palpiti« de Pacini.
Sonnambula. Gr. Konzertphant. 2. Ausg. Leipzig, Schuberth.
Réminiscences de Norma de Bellini. Mainz, Schotts Söhne.
I Puritani de Bellini. Introd. et Polonaise. Ebd.
Réminiscences des Puritains de Bellini. Ebd.
Hexaméron. Gr. Var. de brav. s. la marche des Puritains p. Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Czerny, Chopin. Berlin, Schlesinger.
Bénédiction et Serment de Benvenuto Cellini de Berlioz Braunschweig, Litolff.
Marche funèbre de D. Sébastien de Donizetti var. Leipzig, Cranz.

Lucia de Lammermoor d. Donizetti. Marche et Cavat. Mainz, Schotts S.

Réminiscences de Lucia de Lammermoor. Leipzig, Hofmeister.

Réminiscences de Lucr. Borgia d. Donizetti. Leipzig, Peters.
I. Trio du 2 acte. II. Chanson à boire — Duo — Finale.

Gr. Paraphrase de la marche d. Donizetti p. Abdul Medjid Khan. Berlin, Schlesinger.

Jagdchor u. Steyrer aus Toni v. E. H. z. S. Leipzig, Kistner.

Tscherkessen-Marsch aus Glinkas Rußlan u. Ludmilla. Leipzig, Schuberth.

Valse de l'opéra Faust de Gounod. Berlin, Bote & Bock.

Berceuse de »La reine de Saba« de Gounod. Mainz, Schott.

Les adieux. Rêverie s. un motif de »Roméo et Juliette« de Gounod. Berlin, Bote & Bock.

Hochzeitsmarsch u. Elfenreigen aus Mendelssohns „Sommernachtstraum". Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Réminiscences de Rob. le diable de Meyerbeer. Berlin, Schlesinger.

Grande Fantaisie dram. s. des thèmes de l'opéra »Les Huguenots« de Meyerbeer. Ebd.

Illustrations du Prophète de Meyerbeer. 4 Hefte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
I. Prière — Hymne triomphal — Marche du sacre. II. Les patineurs. III. Pastorale — Appel aux armes — Orgie. IV. Phantasie u. Fuge üb. d. Choral: Ad nos, ad salutarem (f. 4 Hde. od. Org.).

Illustrations de l'Africaine de Meyerbeer. Berlin, Bote & Bock.
I. O grand Saint Dominique. II. Marche indienne.

Festmarsch zu Schillers 100jähr. Geburtstagsfeier v. Meyerbeer, zum Konzertvortrag einger. Berlin, Schlesinger.

Fantaisie sur l'opéra hongr. „Szép Ilonka" de Mosonyi. Pest, Roszavölgyi.

Réminiscences du Don Juan de Mozart. Berlin, Schlesinger.

Andante u. Marsch a. König Alfred v. Raff. Leipzig, Schuberth.

La serenata e l'orgia. Gr. Fantaisie s. des motifs des Soirées musicales de Rossini. Mainz, Schotts Söhne.

La pastorella dell' alpi e li marinari. IIième Fantaisie sur des motifs des Soirées music. de Rossini. Ebd.

Salve Maria de „Jerusalem", opéra de Verdi. Ebd.

Trois Paraphrases de conc. Trovatore, Ernani, Rigoletto de Verdi. Leipzig, Schuberth.

Finale de Don Carlos de Verdi. Transkr. Mainz, Schotts Söhne.
Aida de Verdi. Berlin, Bote & Bock.
Agnus Dei aus dem Requiem v. Verdi. Ebd.
Phantasie üb. Rienzi v. Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Der fliegende Holländer v. Wagner. Transkrpt. Berlin, Fürstner.
Spinnerlied a.: „Der flieg. Holländer". Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Dass. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. L. Köhler. Ebd.
Pilgerchor a. Wagners Tannhäuser. Leipzig, Siegel.
„O du mein holder Abendstern", a. Wagners Tannhäuser. Leipzig, Kistner.
Zwei Stücke a. Tannhäuser u. Lohengrin. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
I. Einzug der Gäste auf Wartburg. II. Elsas Brautzug.
Aus Richard Wagners Lohengrin. Ebd.
I. Festspiel u. Brautlied. II. Elsas Traum u. Lohengrins Verweis.
Isoldens Liebestod. Schlußszene a. Wagners Tristan. Ebd.
Am stillen Herd. Lied a. Wagners „Meistersinger". Berlin, Trautwein.
Aus Wagners: Der Ring des Nibelungen. Walhall. Mainz, Schotts S.
Paraphrase über Parsifal-Motive. Ebd.
Aus der Musik v. Lassen zu Hebbels Nibelungen u. Goethes Faust. 3 Hefte. Breslau, Hainauer.
I. Nibelungen: Hagen u. Kriemhild. Bechlarn. II. Faust. Osterszene. III. Faust: Hoffest. Marsch u. Polonaise.
Lassen, Intermezzo zu Calderons „Über allen Zauber Liebe". Ebd.
Polonaise a. Jewgeny Onegin v. Tschaikowsky. Hamburg, Rahter.
Sarabande u. Chaconne a. Händels Almira. Leipzig, Kistner.
Liebesszene u. Fortunas Kugel a. v. Goldschmidts „Die sieben Todsünden". Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Gr. Konzert-Phantasie üb. span. Weisen. Leipzig, Licht.
Capriccio alla Turca s. d. motifs d. Beethoven (Ruines d'Athènes). Leipzig, Cranz.

d) Ungarische Rhapsodien u. Märsche.

Rhapsodies hongroises Nr. 1 u. 2. Berlin, Simrock.
Erleicht. Ausg. v. Fr. Bendel; f. 4 Hde. Ebd.
Nr. 2 f. gr. Orch. übertr. v. Müller-Berghaus. Ebd.

Rhapsodies hongr. Nr. 3, 4, 5, 6, 7. Berlin, Schleſinger.
Rhapsodies hongr. Nr. 8, 9, 10. Mainz, Schotts Söhne.
Rhapsodies hongr. Nr. 11, 12, 13, 14, 15. Berlin, Schleſinger.
Nr. 12 f. Viol. u. Pfte. v. Joachim. Leipzig, Schuberth.
Rhapsodie hongr. (Munkacſy gew.) Peſt, Taborszky.
Dieſ. f. 4 Hde.
Marche de Rakoczy. Edit. popul. Leipzig, Kiſtner.
Rakoczy-Marſch (ſymph. bearb.). Leipzig, Schuberth.
Heroiſcher Marſch im ungar. Stil. Berlin, Schleſinger.
Ungariſcher Marſch zur Krönungsfeier in Ofen-Peſt a. 8. Juni 1867.
Leipzig, Schuberth.
Ungariſcher Sturm-Marſch. 1. u. 2. Ausg. Berlin, Schleſinger.
Ungariſcher Geſchwindmarſch. Preßburg, Schindler.
„Szózat" u. „Ungariſcher Hymnus". Peſt, Roszavölgyi.
Einleitung u. Ungariſcher Marſch v. Graf E. Széchényi. Ebd.

e) Klavier-Partituren von Symphonien, Ouvertüren uſw.

Grand Septuor de Beethoven transcr. Leipzig, Schuberth.
Hummels großes Septett (op. 74) f. Pfte. übertr. Ebd.
Symphonies de Beethoven. 9 Nrn. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Grande Symphonie fantastique (Episode de la vie d'un artiste) de H. Berlioz. Leipzig, Leuckart.
Marche au supplice de la Symph. fantast. de H. Berlioz. Leipzig, Rieter-Biedermann.
Marche des pèlerins de la Sinf. Harold en Italie de H. Berlioz. Ebd.
Danse des sylphes de la Damnation de Faust de H. Berlioz. Ebd.
Ouvertüre des Francs-juges de H. Berlioz. Mainz, Schott.
Ouvertüre zu Wilhelm Tell v. Roſſini. Ebd.
Jubelouvertüre v. C. M. v. Weber. Berlin, Schleſinger.
Ouvertüre zum Freiſchütz v. C. M. v. Weber. Ebd.
Ouvertüre zu Oberon v. C. M. v. Weber. Ebd.
Ouvertüre zu Tannhäuſer v. R. Wagner. Berlin, Fürſtner.

f) Tranſkriptionen von Geſängen u. Liedern.

Alleluja et Ave Maria d'Arcadelt. Leipzig, Peters.
A la chapelle Sixtine. Miserere d'Allegri et Ave verum de Mozart. Ebd.
Dieſ. f. Orgel.

Zwei Transkriptionen: Confutatis et Lacrimosa aus Mozarts Requiem. Leipzig, Siegel.

Deux Transcriptions d'après Rossini: Air du Stabat mater. La charité. Mainz, Schotts Söhne.

Geistliche Lieder v. Beethoven. 4 Hfte. Leipzig, Schuberth.
I. Gottes Macht und Vorsehung — Bitten. II. Bußlied. III. Vom Tode — Die Liebe des Nächsten. IV. Die Ehre Gottes.

Beethovens Lieder. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Mignon — Mit einem gemalten Bande — Freudvoll und leidvoll — Es war einmal ein König — Wonne der Wehmut — Die Trommel gerühret.

Adélaide de Beethoven. Ebd.

An die ferne Geliebte. Liederkreis v. Beethoven. Ebd.

Dantes Sonett: „Tanto gentile e tanto onesta", v. H. v. Bülow. Berlin, Schlesinger.

6 Chants polonais de Chopin. Ebd.
Mädchens Wunsch — Frühling — Das Ringlein — Bacchanal — Meine Freuden — Die Heimkehr.

Lieder v. J. Dessauer. Wien, Wessely.
Lockung — Zwei Wege — Spanisches Lied.

Lieder v. Robert Franz. 3 Hfte. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
I. Schilflieder: Auf geheimem Waldespfade — Drüben geht die Sonne — Trübe wird's — Sonnenuntergang — Auf dem Teich. II. Der Schalk — Der Bote — Meeresstille. III. Treibt der Sommer — Gewitternacht — Das ist ein Brausen — Frühling und Liebe.

Lied v. R. Franz: „Er ist gekommen". Leipzig, Kistner.

Zwei Lieder v. E. Lassen. Leipzig, Peters.
Ich weil' in tiefer Einsamkeit — Löse, Himmel.

Lieder v. Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Auf Flügeln des Gesanges — Sonntagslied — Reiselied — Neue Liebe — Frühlingslied — Winterlied — Suleika.

Mendelssohns Wasserfahrt u. Der Jäger Abschied. Leipzig, Kistner.

Le moine v. Meyerbeer. Berlin, Schlesinger.

Zwölf Lieder v. Franz Schubert. Leipzig, Peters.
Sei mir gegrüßt — Auf dem Wasser zu singen — Du bist die Ruh — Erlkönig — Meeresstille — Die junge Nonne — Frühlingsglaube — Gretchen am Spinnrad — Ständchen v. Shakespeare — Rastlose Liebe — Der Wanderer — Ave Maria.

Sechs Lieder v. Fr. Schubert. Berlin, Schlesinger.
Lebewohl — Mädchens Klage — Das Sterbeglöcklein — Trockne Blumen — Ungeduld — Die Forelle.

Die Forelle v. Fr. Schubert. 2. Version. Leipzig, Cranz.
Geistliche Lieder v. Fr. Schubert. Leipzig, Schuberth.
Litanei — Himmelssunken — Die Gestirne — Hymne.
Müllerlieder v. Fr. Schubert (erleicht.). 3 Hefte. Leipzig, Cranz.
I. Das Wandern — Der Müller u. der Bach. II. Der Jäger — Die böse Farbe. III. Woher? — Ungeduld.
Schwanengesang v. Fr. Schubert. Berlin, Schlesinger.
Die Stadt — Das Fischermädchen — Aufenthalt — Am Meer — Abschied — In der Ferne — Ständchen — Ihr Bild — Frühlingssehnsucht — Liebesbotschaft — Der Atlas — Der Doppelgänger — Die Taubenpost — Kriegers Ahnung.
Winterreise v. Fr. Schubert. Ebd.
Gute Nacht — Die Nebensonnen — Mut — Die Post — Erstarrung — Wasserflut — Der Lindenbaum — Der Leiermann — Täuschung — Das Wirtshaus — Der stürmische Morgen — Im Dorfe.
Zwei Lieder v. Fr. Schubert. Lob der Tränen — Die Rose. Ebd.
Zwei Lieder v. Robert Schumann. Leipzig, Schuberth.
An den Sonnenschein — Rotes Röslein.
Frühlingsnacht v. R. Schumann. Leipzig, Peters.
Liebeslied (Widmung) v. R. Schumann. Leipzig, Kistner.
Lieder v. Rob. u. Clara Schumann. Leipzig, Breitk. & Härtel.
Weihnachtslied — Die wandelnde Glocke — Frühlings Ankunft — Des Sennen Abschied — Er ist's — Nur wer die Sehnsucht — An die Türen will ich — Warum willst du — Ich hab' in deinem Auge — Geheimes Flüstern.
Provençalisches Minnelied v. Schumann. Berlin, Fürstner.
Schlummerlied v. C. M. v. Weber. Leipzig, Kistner.
„Einsam bin ich", v. C. M. v. Weber. Leipzig, Schuberth.
Autrefois! Romance du comte Wielhorsky. Berlin, Fürstner.
Soirées musicales de Rossini. 2 Hefte. Mainz, Schotts Söhne.
La promessa — La regata veneziana — L'invito — La gita in gondola — Il rimprovero — La pastorella dell' alpi — La partenza — La pesca — La danza — La serenata — L'orgia — Li marinari.
Soirées italiennes. Sur des motifs de Mercadante. Ebd.
La primavera — Il galop — Il pastore svizzero — La serenata del marinaro — Il brindisi — La zingarella.
Nuits d'été à Pausilippe. Sur des motifs de Donizetti. Ebd.
Barcarola — Notturno — Canzone napolitana.
Canzone napolitana. Notturno. Berlin, Fürstner.

Faribolo pastour et Pastorale du Béarn. Mainz, Schotts S.
Glanes de Woronince. Leipzig, Kistner.
Ballade d'Ukraine — Mélodies polon. — Complainte.
Deux mélodies russes. Arabesques. Hamburg, Cranz.
Le rossignol — Chanson bohémienne.
5 Ungarische Volkslieder. Pest, Taborszky.
Die Loreley. Lied v. F. Liszt. Leipzig, Kahnt Nachf.
Poésies. 6 Lieder von Liszt. Berlin, Schlesinger.
Loreley — Au Rhin — Mignon — Le roi de Thule — Invocation — Angiolin.
Die Zelle in Nonnenwerth. Lied v. Liszt. Leipzig, Hofmeister.
Liebesträume. 3 Notturnos nach Liedern v. Liszt. Leipzig, Kistner.
Hohe Liebe — Seliger Tod — O lieb so lang.
Ungarns Gott. Lied v. Liszt. Pest, Taborszky.
„Ach wenn es doch immer so bliebe" v. Rubinstein. Leipzig, Kistner.
Der Asra v. Rubinstein. Ebd.
Drei Tannhäuser-Lieder v. Leßmann. Leipzig, Junne.
Geharnischte Lieder v. Liszt (m. Chorgesängen). Leipzig, Kahnt.
Weimars Volkslied z. Konzertvortrag. Weimar, Kühn.
Abschied. Russ. Volkslied. Leipzig, Siegel.

IV. Bearbeitungen für 2 Pianoforte.

Concerto pathétique. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Grandes Variations de conc. sur un thème des Puritains tirée du Hexaméron. Leipzig, Schuberth.
Beethoven, 9. Symphonie. Mainz, Schotts S.
— 3 Klav.-Konzerte (C-moll, G, Es). Stuttgart, Cotta.
Phantasie üb. Ruinen v. Athen. Leipzig, Siegel.
Weber, Polonaise brill. op. 72. Berlin, Schlesinger.
Schubert, Phantasie C-dur, symph. bearb. Leipzig, Cranz.
Rossini, La Danza. (Soir. music.) Mainz, Schotts S.
Rakoczy-Marsch, symphon. bearb. Leipzig, Schuberth.
Réminiscences de „Norma" de Bellini. Mainz, Schotts S.
Réminiscences de Don Juan. Berlin, Schlesinger.

Va. Stücke für Pianoforte u. Violine.

Epithalam zu Ed. Reményis Vermählung. Pest, Taborszky.
Gr. Duo conc. sur „Le marin" de Lafont. Mainz, Schotts S.

Offert. u. Benedictus a. d. ungar. Krönungsmesse. Leipzig, Schuberth.
Ungar. Rhapsodie Nr. 12 (Violinst. v. Joachim). Ebd.

Vb. Für Violoncello, Pianoforte, Harfe oder Harmonium.

Elégie en mémoire de Mad. Moukhanoff. Leipzig, Kahnt N. 2. Elegie. Ebd.

Vc. Für Alt-Geige u. Pianoforte.

Romance oubliée. Berlin, Simon.
Dies. f. Pfte. u. Vell.

VI. Für Streichquartett.

Angelus. Gesang d. Schutzengel: Années de pèlerinage III. Nr. 1. Mainz, Schotts S.

VIIa. Kompositionen u. Transkriptionen für Orgel.

(Auch Harmon. od. Pedalflügel.)

Andante religioso. Leipzig, Schuberth.
Präludium u. Fuge über BACH. Ebd.
Einleitung, Fuge u. Magnificat a. d. Dante-Symphonie. Ebd.
Einleitung zur Legende der heil. Elisabeth. Ebd.
„Tu es Petrus", aus dem Oratorium Christus. Ebd.
Offertorium a. d. ungar. Krönungsmesse. Ebd.
Orpheus, symphon. Dichtung. Ebd.
Variationen üb. den Basso contin. d. 1. Satzes der Kantate „Weinen, Klagen" u. d. Crucifixus der H-moll-Messe v. Bach. Leipzig, Peters.
Papst-Hymnus. Ebd.
Ora pro nobis. Litanei. Ebd.
Phantasie u. Fuge üb. „Ad nos, ad salutarem". Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Evocation à la chapelle Sixtine. Miserere v. Allegri u. Ave verum v. Mozart. Leipzig, Peters.
Ave Maria von Arcadelt. Ebd.
Orlando di Lasso, Regina coeli laetare. Leipzig, Schuberth.

J. S. Bach, Einleitung und Fuge a. d. Motette: „Ich hatte viel Bekümmernis“ u. Andante: „Aus tiefer Not“. Ebd.
Fr. Chopins Präludien (Op. 28, Nr. 4 u. 9). Ebd.
Kirchliche Fest-Ouvertüre üb. „Ein' feste Burg“ v. Nicolai. Leipzig, Hofmeister.
Air du Stabat mater d. Rossini. Mainz, Schotts S.
Agnus a. d. Requiem v. Verdi. Berlin, Bote & Bock.
Chor der jüngern Pilger a. Wagners Tannhäuser. Berlin, Fürstner.
Preludio zu den Glocken v. Straßburg. Leipzig, Schuberth.
Missa pro Organo. Kahnt N.
Requiem pro Organo. Ebd.
Ave Maria (Kirchenchorgesänge). Ebd.
Ave maris stella (Kirchenchorgesänge). Ebd.
Salve Regina. Ebd.
Die Hirten a. d. Krippe. (In dulci jubilo.) Ebd.
Angelus, Gesang d. Schutzengel. Mainz, Schotts S.
Sposalizio (nach Rafael). Ebd.
„O heil'ge Nacht“, Weihnachtslied. Berlin, Fürstner.
„Weihnachtsbaum“ n. Klavierst. dies. Namens. Ebd.

VIIb. Für Violine und Orgel.

Offertorium u. Benedictus a. d. ungar. Krönungsmesse. Schuberth.
Romance oubliée. Berlin, Simon.

B. Vokal-Kompositionen.

VIII. Messen, Psalmen u. andere geistliche Musik.

Missa solemnis z. Einweihung der Basilika in Gran. Für Soli, Chor und Orch. Leipzig, Schuberth.
Kl.-Ausz. z. 4 Hdn. revid. v. Komp. Ebd.
Ungar. Krönungsmesse f. Soli, Chor u. Orch. Ebd.
Daraus: Offert. u. Benedict. f. Pfte. od. Org. u. Viol.; f. 4 Hde. v. Komp.
Missa 4 voc. ad aequales (2 Ten., 2 Bässe) concin. organo. Edit. nova. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Missa choralis 4 vocum concin. organo. Leipzig, Kahnt Nachf.
Requiem f. Männerst. (Soli u. Chor) mit Orgel. Ebd.
Zwölf Kirchen-Chor-Gesänge mit Orgel. Ebd.
Pater noster — Ave Maria — O salutaris — Tantum ergo I u. II — Ave verum — Mihi autem — Ave maris stella I u. II — O salutaris — Libera me — Anima Christi — Tu es Petrus — Pro Papa: Dominus conservet.
Die Seligkeiten f. Chor, Bar.-Solo u. Org. (ad. lib.) aus Christus. Ebd.
Pater noster 4 voc. ad aequal. et Ave Maria 4 voc. concin. organo. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Der 13. Psalm: „Herr wie lange", f. Ten.-Solo, Chor u. Orch. Leipzig, Kahnt Nachf.
Der 18. Psalm: „Coeli narrant gloriam Dei" f. Männerchor u. Orch. u. Org. (ad. lib.) Leipzig, Schuberth.
Der 23. Psalm: „Mein Gott der ist mein Hirt", f. Ten. od. Sopr. mit Harfe (od. Pfte.) u. Orgel (od. Harm.). Leipzig, Kahnt.
Der 116. Psalm f. Männerchor ad. lib. m. Org. od. Pfte. (Graduale aus d. ungar. Krönungsmesse). Leipzig, Schuberth.
Der 129. Psalm f. Baßst. od. Alt m. Org. od. Pfte. (aus d. Oratorium Stanislaus). Leipzig, Kahnt N.
Der 137. Psalm: „An den Wassern zu Babylon", f. 1 Singst. mit Frauenchor u. Viol., Harfe, Pfte. u. Org. (od. Harm.) Ebd.
Christ ist geboren. Weihnachtslied f. Chor mit Org. Für Männer- od. f. 3 Frauenst. Berlin, Bote & Bock.
Nato e Christo, Weihnachtslied f. Männerchor m. Org. Ebd.
O heilige Nacht, Weihnachtslied f. Tenorsolo, Frauenchor u. Org. Berlin, Fürstner.
Pax vobiscum, Motette f. Männerst. od. Soloquart. m. Org. Leipzig, Kistner.
Qui Mariam absolvisti f. Baritonsolo u. gem. Chor. Ebd.
An den heil. Franziskus v. Paula. Gebet f. Männerst. (Soli u. Chor) m. Harm. (od. Org.), 3 Pos. u. Pauken. Pest, Taborszky.
Hymne de l'enfant à son reveil, f. Frauenchor m. Harm. od. Pfte. u. Harfe (ad. lib.). Ebd.
Sonnenhymnus des heil. Franziskus v. Assisi, f. Bariton-Solo, Männerchor, Org. od. Pfte. Leipzig, Kahnt N.
Cantantibus organis, f. Mezzosopr.-Solo, Chor u. Orch. (Für Palestrina-Feier komp.) Ebd.
Crucifixus v. Vict. Hugo f. Kontrealt m. Pfte. od. Harm. Ebd.
„Nun danket alle Gott", Choralbearbeitung f. gem. Chor, Org. u. Pos. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

IX. Oratorien.

Christus. Orat. nach Texten a. d. heil. Schrift u. d. kathol. Liturgie, f. Soli, Chor, Org. u. gr. Orch. Leipzig, Kahnt N.
Klavierauszug v. Komp., desgl. Hirtengesang u. die drei Könige f. Pfte. z. 2 u. 4 Hdn. — Gründung der Kirche u. Einzug in Jerusalem f. Org. einger. v. Sulzer.

Die Legende von der heiligen Elisabeth. Oratorium nach Worten v. O. Roquette. Ebd.
Daraus: Orch.-Einl., Marsch der Kreuzritter, Sturm u. Interludium f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp. — Einleitung f. Org. bearb. v. Müller-Hartung. Kreuzrittermarsch f. 8 Hde. v. Horn.

Stanislaus. Unvollendet. Daraus veröffentl. Salve Polonia, Interludium f. Orch., u. Psalm 129 f. Barit.-Solo, Orch. u. Org. Ebd.

X. Kantaten u. andere Gesänge mit Orchester oder Klavier.

Zur Säkularfeier Beethovens. Kantate f. Chor, Soli u. Orchester. Leipzig, Kahnt N.
Improvisata s. l. Beethoven-Cantate p. Saint-Saëns. Ebd.

Chöre zu Herders „entfesseltem Prometheus". Verb. Text v. Pohl. Ebd.
Daraus: Schnitterchor f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Komp. Ebd.

Festalbum zu Goethes 100jähr. Geburtstag. Leipzig, Schuberth.
Festmarsch — Licht! mehr Licht! — Weimars Toten — Über allen Gipfeln — Chor der Engel.

Wartburg-Lieder aus Scheffels Festspiel: „Der Braut Willkomm auf Wartburg". Leipzig, Kahnt N.

Die Glocken des Straßburger Münsters, für Bar.-Solo, Chor u. Orch. Leipzig, Schuberth.

Die heil. Cäcilie. Legende f. 1 Mezzosopr. mit Chor (ad lib.) u. Orch. (oder Pfte., Harm. u. Harfe). Leipzig, Kahnt N.

Ungar. Königslied f. gem. Chor od. Barit.-Solo. Pest, Taborszky.

XI. Gesänge für Männerstimmen (mit u. ohne Begleitung).

Für Männergesang. Leipzig, Kahnt N.
Vereinslied — Ständchen — Wir sind nicht Mumien — Geharnischte Lieder: Vor der Schlacht — Nicht gezagt — Es rufet Gott — Soldatenlied — Die alten Sagen — Saatengrün — Der Gang um Mitternacht — Festlied — Gottes ist der Orient.

Vierstimmige Männergesänge. Mainz, Schotts S.
Rheinweinlied — Studentenlied — Reiterlied 1 u. 2.
An die Künstler, f. Männerst. (Soli u. Chor) u. Orch. Leipzig, Kahnt N.
Festchor z. Enthüllung d. Herder-Denkmals i. Weimar. Leipzig, Weber.
Festlied i. Volkston z. Schillers Jubelfeier f. Barit.-Solo u. 4stimm. Männerchor. Leipzig, Kahnt N.
Chor d. Engel a. Faust f. Sopr. u. Alt m. gem. Chor u. Pfte. od. Harfe. Leipzig, Schuberth.
Festgesang f. 4stimm. Männerch. m. Org. (ad lib.) Weimar, Kühn.
Das Lied der Begeisterung, für 4stimm. Männergesang mit Pfte. Berlin, Schlesinger.
Weimars Volkslied f. 4stimm. Männerchor. Weimar, Kühn.
Gaudeamus, Humoreske f. Männerchor u. Soli m. Orch. Leipzig, Schuberth.
„Glück auf!" f. 4 St. Gottschalgs Zeitschrift „Chorgesang".
Das deutsche Vaterland f. 4st. Männerchor. Berlin, Schlesinger.

XII. Lieder und Gesänge für eine oder zwei Singstimmen mit Pianoforte.

Gesammelte Lieder. 8 Hefte oder 3 Bde. Leipzig, Kahnt N.
I. 1. Mignon, 2. Es war ein König in Thule, 3. Der du von dem Himmel, 4. Freudvoll und leidvoll, 5. Wer nie sein Brot, 6. Über allen Gipfeln. II. Lieder a. W. Tell v. Schiller: 7. Der Fischerknabe, 8. Der Hirt, 9. Der Alpenjäger. III. 10. Die Loreley, 11. Am Rhein, 12. Vergiftet sind meine Lieder, 13. Du bist wie eine Blume, 14. Anfangs wollt' ich fast, 15. Morgens steh ich auf, 16. Ein Fichtenbaum 1 u. 2. IV. 17. Comment disaient-ils, 18. Oh quand je dors, 19. S'il est un charmant gazon, 20. Enfant si j'étais roi. V. 21. Es rauschen die Winde, 22. Wo weilt er? 23. Nimm einen Strahl, 24. Schwebe, schwebe, 25. Die Vätergruft, 26. Angiolin dal biondo crin, 27. Kling leise mein Lied. VI. 28. Es muß ein Wunderbares, 29. Das Veilchen, 30. Die Schlüsselblumen, 31. Laßt mich ruhen, 32. Wie singt die Lerche, 33. In Liebeslust, 34. Ich möchte hingehn. VII. 35. Nonnenwerth, 36. Jugendglück, 37. Wieder möcht' ich, 38. Blume und Duft, 39. Ich liebe Dich, 40. Die stille Wasserrose, 41. Wer nie sein Brot, 42. Ich scheide,

43. Die drei Zigeuner. VIII. 44. Lebewohl, 45. Was Liebe sei? 46. Die tote Nachtigall, 47. Bist du! 48. Gebet, 49. Einst, 50. An Edlitam, 51. Und sprich, 52. Die Fischerstochter, 53. Sei still, 54. Der Glückliche, 55. Ihr Glocken von Marling, 56. Ich verlor die Kraft, 57. Verlassen.

Nr. 1—3, 10, 11 u. 26 für Pfte. übertr. v. Komp. Berlin. Schlesinger. Desgl. sämtl. 57 v. O. Singer, Nr. 6, 7, 13, 18, 23, 24, 27, 34, 37, 40, 43, 47 v. Stradal. Nr. 1, 2, 7, 8, 9, 10, 25 u. 43 m. Orch.-Begl. v. Komp. Nr. 3, 4, 6, 11, 13, 16, 18, 22, 27, 28, 33, 34, 37, 39, 46, 47 v. Mottl. — 20 Ausgew. Lieder (d'Albert). Leipzig, Kahnt N.

Drei Lieder f. 1 Tenor- oder Sopranst. Leipzig, Kistner.

Hohe Liebe — Gestorben war ich — O lieb so lang.

Die Macht der Musik. Ebd.

Jeanne d'Arc au bûcher. Scène dram. p. Mezzosopr. av. Orch. ou Piano. Mainz, Schotts S.

Ungarns Gott f. Barit.-Solo m. Pfte. Pest, Taborszky.

Ave Maris stella f. 1 Mezzosopranst. m. Pfte. Leipzig, Kahnt N.

Tre Sonetti di Petrarca. Mainz, Schotts S.

„O Meer im Abendstrahl", Duett f. 2 Frauenst. Leipzig, Kahnt N.

Le Crucifix v. V. Hugo f. Alt m. Pfte. Ebd.

La tombe et la rose für mittlere Stimme mit Pfte. Berlin, Schlesinger.

Gastilbelza, Bolero f. Baß. Ebd.

Il m'aimait tant f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schotts S.

Des Tages laute Stimmen schweigen. Liszts Briefe VIII.

XIII. Melodramen.

Lenore. Ball. v. Bürger m. melodramat. Pfte.-Begl. Leipzig, Kahnt.

Der traurige Mönch. Ballade v. Lenau id. Ebd.

Des toten Dichters Liebe. Ged. v. Jokai id. Pest, Taborszky.

Helges Treue. Ball. v. Strachwitz, komp. v. Dräseke, f. Deklam. mit melodram. Pfte.-Begl. eing. Leipzig, Schuberth.

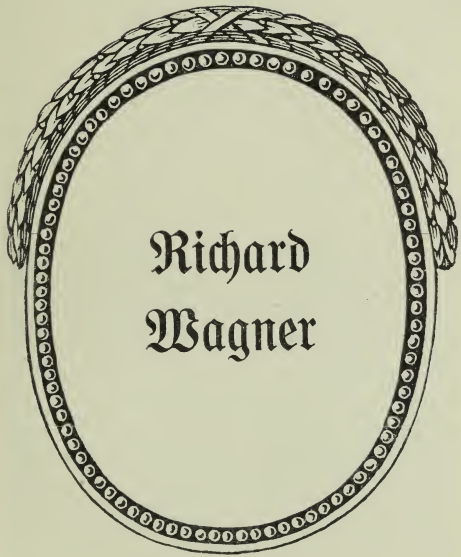
Der blinde Sänger. Ball. v. Al. Tolstoy mit melodr. Musikbegl. Petersburg, Bessel.

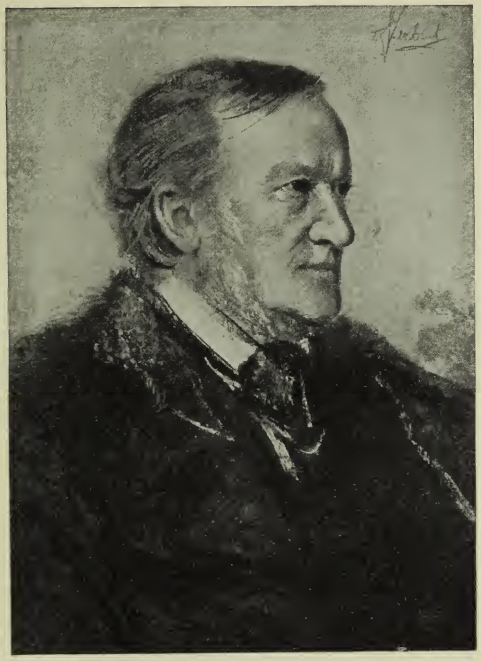
C. Revidierte Ausgaben von klassischen Werken.

Beethoven, Sämtliche Sonaten und Kammermusikwerke. 10 Bde. Wolfenbüttel, Holle. Vergriffen.
Field, Nocturnes. Leipzig, Schuberth.
Hummel, Septett (D-moll op. 74). Ebd.
Dass. als Quintett.
Schubert, Ausgew. Son. u. Stücke f. Pfte. 4 Bde. Stuttgart, Cotta.
Weber, Ausgew. Sonaten u. Solostücke f. Pfte. 2 Bde. Ebd.
Viole, Gartenlaube. 100 Etüden f. Pfte. 4 Hefte. Leipzig, Kahnt.

D. Schriften und Briefe.

Gesammelte Schriften, herausgeg. v. L. Ramann. 6 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1880—83.
I. F. Chopin, übertr. v. La Mara. 3. Aufl. 1910.
II. Essays u. Reisebriefe eines Baccalaureus der Tonkunst.
III. Dramaturgische Blätter. 1. Essays über musikal. Bühnenwerke usw. 2. Rich. Wagner.
IV. Aus den Annalen des Fortschritts.
V. Streifzüge.
VI. Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn.
Volksausgabe derselben, 4 Bde. Ebd. 1910 enthält:
I. F. Chopin. II. R. Wagner. III. Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn. IV. Ausgewählte Schriften.
Über die Kritik. Allgem. Deutsche Musik-Zeitung. 1882.
Liszts Briefwechsel mit Wagner. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1887. 3. Aufl. (Volksausgabe) 1910.
Franz Liszts Briefe. Gesammelt u. herausgeg. v. La Mara. 8 Bde. Ebd. 1893—1905.
Liszts Briefwechsel mit H. v. Bülow, herausgeg. v. La Mara. Ebd. 1899.
Liszts Briefwechsel m. Großherzog Carl Alexander v. Weimar, herausgeg. v. La Mara. Ebd. 1909.
Liszts Briefe an Gille, herausgeg. v. Ad. Stern. Ebd. 1903.
Liszts Briefe an Baron A. Augusz, herausgeg. v. Wilh. v. Csapo. Budapest, Kilians Nachf. 1911.


Richard
Wagner



Richard Wagner.

Nach einem Ölgemälde von Lenbach.

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS
URBANA

Ein lauteres Echo der Klage hat wohl selten eine Trauerbotschaft entfesselt, als die ungeahnte Kunde, die am 13. Februar 1883 durch die Lande klang, und allseitigere Teilnahme umdrängte wohl kaum eines Großen Sarg, als sie Richard Wagner das Geleite gab auf seinem letzten Wege. Der Größten einer unter den Großen, der Deutschesten einer unter den Deutschen, der erste musikalische Genius der Zeit und einer der ersten aller Zeiten, der aus Kampf mit Not und Neid emporstieg auf einen Königsthron im Reiche der Kunst, er ging dahin, da wir ihn noch auf der Höhe der Tatkraft meinten. Ihn, den keine Menschenkraft besiegte, der den härtesten Anfeindungen des Geschickes von je eine eherne Stirn bot, nahm der Überwinder Tod in seine gewaltigen Arme und trug ihn dahin, „wo sein Wähnen Frieden fand".

Nie ist ein Künstler erbitterter umstritten, feindseliger verspottet, konsequenter bezweifelt und bekämpft worden als er, der jetzt im stillen Garten seines „Wahnfried" den letzten Schlummer schläft, und doch hat keiner wiederum im Leben und im Tode größere Triumphe gefeiert hienieden denn dieser Eine. Ein Triumph des deutschen Idealismus war seine im unverrückbaren Glauben an seine Mission vollbrachte Tat von Bayreuth; ein Triumph des deutschen Idealismus nicht minder die Heimfahrt des Toten von der Lagunenstadt nach seiner letzten Ruhestätte. Zum Bewußtsein dessen gekommen, was es Richard Wagner dankte, reichte ihm sein Volk nun mit verschwenderischer Hand den Liebeszoll, den es ihm lange schuldig geblieben.

Und warum so lange? Das Geschenk eines durch und durch nationalen, aus dem Geist der deutschen Sprache, aus

deutschem Wesen und deutscher Poesie herausgeborenen Musikdramas, wie wir es in dieser Weise nie zuvor besessen; das Geschenk eines Festspielhauses und einer von ihm angebahnten nationalen Stilschule, wie kein anderes Volk sie zu eigen hat, ward uns durch Wagner zuteil. War der Wert dieser Gaben so schwer zu erkennen, daß der Dank dafür dem damit beschenkten Volk erst geläufig von den Lippen ging, als die Lebenssonne dessen, deß Besitz es sich jetzt mit gerechtem Stolze rühmt, sich bereits zum Untergange neigte? Bis an seinen Lebensabend wenigstens nahm man den Meister bei seinem eignen Wort, wenn er einst sagte: „Glücklich das Genie, dem nie das Glück lächelte. Es ist sich selbst so ungeheuer viel — was soll ihm das Glück noch sein?" —

Fragmentarisch hat Richard Wagner selber uns vor Jahren durch drei autobiographische Veröffentlichungen *) in seinen Entwicklungsgang eingeweiht. Eine umfangreiche treffliche Biographie danken wir C. Fr. Glasenapp **). Daneben stellt sich Houston St. Chamberlains ausgezeichnetes Werk „Richard Wagner" ***) die Aufgabe, „Wagner von innen zu erblicken, ihn und die Welt so darzustellen, wie er beide sah".

Seit dem Mai 1911 liegt auch des Meisters lang erwartete eigene ausführliche Schilderung: „Mein Leben", die er seiner Freundin und Gattin Frau Cosima in die Feder diktierte, in zwei Bänden vor aller Augen †). Sie führt uns sein Sein und Werden von seinem Eintritt in die Welt bis zu der großen Wendung vor, die sein Schicksal, dank König Ludwig II. von

*) Zeitung für die elegante Welt, 1843. „Mitteilung an meine Freunde" 1851. (Sämtl. Schriften, Bd. I u. IV. Leipzig, Siegel) u. „R. Wagners Lebensbericht", deutsche Orig.-Ausgabe von „The work and mission of my life by R. Wagner". Leipzig, Schlömp. 1884.

**) „Das Leben R. Wagners". 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876 u. 77. 4. Aufl. 6 Bde. 1905—11.

***) München, Bruckmann, 1895. 5. Aufl. 1910. †) Ebd.

Bayern, im Jahre 1864 erfuhr. Folgen wir in Kürze, und vielfach mit seinen eigenen Worten, seiner Darstellung!

Zu Leipzig in einem bescheidenen Hause im Brühl, der „rot und weiße Löwe" genannt, wurde Wagner am 22. Mai 1813 geboren. Sein Vater — Polizeiaktuar daselbst und leidenschaftlicher Literatur- und Theaterfreund — starb bereits ein halbes Jahr nach der Geburt seines Sohnes; doch gab die Mutter, Johanna geb. Bertz*), diesem letzteren und ihren übrigen sechs Kindern, denen sich später noch ein achtes gesellte, durch ihre Wiederverheiratung mit dem Schauspieler Ludwig Geyer, einem Freund ihres verstorbenen Gatten, 1815 einen treu sorgenden zweiten Vater. Mit ihm, der zugleich als Porträtmaler Tüchtiges leistete, auch einige Lustspiele geschrieben hatte, deren eines, „Der Bethlehemitische Kindermord", Glück machte, ja sogar Goethes Beifall fand, siedelte die Familie, als sich ihm ein Engagement als Hofschauspieler bot, nach Dresden über. Sein Wunsch bestimmte den seiner Leitung anvertrauten, zunächst sehr schwächlichen Knaben für den Malerberuf, ohne daß jedoch die begonnenen Zeichnenstudien diesem irgend welches Interesse und Zeichen der Begabung abzugewinnen vermochten. „Große Gewalt" dagegen übte auf seine Phantasie die Bekanntschaft mit dem Theater, das er in einer ihm zugänglichen Loge und der Garderobe häufig besuchte. Einige Male mußte er selber mit Komödie spielen. Als zur Bewillkommnung des aus der Gefangenschaft zurückkehrenden Königs von Sachsen ein mit Musik Carl Maria von Webers ausgestattetes Stück: „Der Weinberg an der Elbe" zu festlicher Aufführung gelangte, figurierte der kleine Richard bei einem lebenden Bild als Engel in Trikots mit Flügeln auf dem Rücken. Auch in Kotzebues „Menschenhaß und Reue" erschien er in einer Kinderrolle auf der Bühne.

Nach vollendetem sechsten Jahre ward er vom Vater zu

*) Nach Wagner Bertz, nach Glasenapp Bertz oder Berthis, nach Kapp u. a. Beetz.

einem Pfarrer in Possendorf bei Dresden aufs Land gebracht, wo er in Gesellschaft anderer Knaben aus guten Familien eine vortreffliche gesunde Erziehung erhalten sollte. Doch die schwere Erkrankung Geyers machte derselben schon nach Verlauf eines Jahres ein Ende. Siebenjährig, sah Richard sich auch dieses väterlichen Führers wiederum beraubt. Kurz vor dem Tode desselben hatte er: „Üb' immer Treu und Redlichkeit" und den damals ganz neuen „Jungfernkranz" auf dem Klavier spielen gelernt. Noch tags zuvor, ehe der Stiefvater starb, mußte er ihm beides im Nebenzimmer vorspielen. Mit schwacher Stimme hörte er ihn da zu seiner Mutter sagen: „Sollte er vielleicht Talent zur Musik haben?" — „Aus dir hat er etwas machen wollen!" sagte ihm die Mutter am andern Morgen, nachdem sie den Gatten verloren. „Ich entsinne mich", schreibt Wagner, „daß ich mir lange Zeit eingebildet habe, es würde etwas aus mir werden."

Ein Bruder Geyers nahm sich der hilflos gewordenen Familie an. Er führte Richard mit sich nach Eisleben, übergab ihn aber nach seiner Verheiratung binnen Jahresfrist wieder den Seinen in Dresden. Sowohl sein ältester Bruder Albert als zwei seiner Schwestern hatten sich mittlerweile der Theaterlaufbahn zugewandt; auch eine dritte Schwester schien durch eine schöne Stimme für eine solche bestimmt. Ernstlich aber hielt die Mutter darauf, nicht auch bei ihrem Jüngsten ähnliche Neigungen aufkommen zu lassen. Er sollte studieren. Zu diesem Zweck trat er im neunten Jahre als „unterster der untersten Klasse" in die Kreuzschule zu Dresden ein (1823—28). Er war ein aufgeregtes Kind. Eine seltsame Gespensterfurcht beherrschte ihn. „Keine Nacht verging bis in meine spätesten Knabenjahre", erzählt er, „ohne daß ich aus irgend einem Gespenstertraum mit fürchterlichem Geschrei erwachte, welches nie eher endete, als bis mir eine Menschenstimme Ruhe gebot." Einen geheimnisvollen, bis zur Be-

rauschung anziehenden Reiz übte alles, was dem theatralischen Treiben diente, auf ihn aus. Er versuchte mit seinen Altersgenossen eine Aufführung des „Freischütz" nachzuahmen und „schwang sich aus der Realität der täglichen Gewohnheit in jenes reizende Dämonium hinüber".

Solch phantastische Stimmungen wirkten dem Einfluß der Schule entgegen. Rechnen und Mathematik gegenüber versagte sein Interesse. Von alten Sprachen zog ihn nur die griechische um der Mythologie, der Sage und Geschichte willen an. Er beschäftigte sich mit metrischen Übersetzungen, dichtete auch selbst und rezitierte auch einmal vom Katheder herab den Monolog des Hamlet. Als beim Tode eines Mitschülers in der Quarta ihm und seinen Genossen die Aufgabe gestellt ward, denselben in einem Gedicht zu feiern, wurden Wagners Verse, unter Nachhilfe des Lehrers, als die gelungensten befunden und zum Druck bestimmt. Der zwölfjährige Knabe wollte nun Dichter werden. „Der nie zufried'ne Geist, der stets auf Neues sinnt," war ja seine natürliche Mitgabe; „das Leben, die Kunst und er selbst blieben seine einzigen Erzieher." Er plante ein großes Epos in Hexametern, entwarf Trauerspiele nach griechischem Muster, übersetzte schon in Tertia die ersten zwölf Bücher der Odyssee und wagte sich selbst an Shakespearesche Übertragungen, nachdem er, nur um des vollkommeneren Verständnisses dieses Dichters willen, die englische Sprache erlernt hatte. Als Fünfzehnjähriger schrieb er ein ungeheuerliches Trauerspiel, in dessen Verlaufe nicht weniger als zweiundvierzig Personen starben, die großenteils während der letzten Akte als Geister wiederkehrten. „Shakespeare hatte durch ‚Hamlet', ‚Macbeth' und ‚Lear', Goethe durch ‚Götz von Berlichingen' zu dieser Dichtung beigetragen", die er selbst als „schwülstig bombastisch" bezeichnet. Ungleich unsern andern großen Musikern, begann Wagner demnach mit literarischem Schaffen.

Seine ersten musikalischen Eindrücke empfing er von Weber, dessen Weisen ihn mit schwärmerischem Ernst erfüllten, dessen zarte leidende und geistverklärte Persönlichkeit, die ihm zu verschiedenen Malen nahetrat, ihn enthusiastisch faszinierte. Sein Tod im fernen Lande erfüllte sein kindliches Herz mit Grauen. Um diese Zeit mußte er sich von seiner Familie trennen. „Das ernährende Haupt" derselben, seine älteste Schwester Rosalie, erhielt 1826 ein Theaterengagement in Prag und siedelte mit Mutter und Geschwistern dahin über. Nur Richard blieb, um seine Gymnasialstudien nicht zu unterbrechen, in Dresden zurück und ward daselbst in Pension gegeben, besuchte die Seinen aber wiederholt in der seine Phantasie lebhaft anregenden böhmischen Königsstadt. Zu Ostern 1827 wurde er konfirmiert. „Die Schauer der Empfindung beim Empfang des heiligen Abendmahls blieben ihm in so unvergeßlicher Erinnerung, daß er, um der Möglichkeit einer geringeren Stimmung beim gleichen Akte auszuweichen, nie wieder Veranlassung ergriff, zur Kommunion zu gehen."

Bald darauf führte er einen Bruch mit der Kreuzschule herbei, um seinen Fortgang nach Leipzig zu erzwingen, dahin sich seine Mutter, zufolge eines Engagements ihrer Tochter Luise an das dortige Theater, mit ihren zwei jüngsten Töchtern gewandt hatte. Zu Neujahr 1828 nahm ihn die Nikolaischule zu Leipzig auf. „Unbeschreiblich aber war sein Mißmut", als er sich statt in die Sekunda, der er in Dresden angehört hatte, in die Obertertia verwiesen sah. Der Schulzwang erfüllte ihn mit Trotz, die Sehnsucht nach studentischer Freiheit ward in ihm übermächtig. Statt mit Schularbeiten, beschäftigte er sich mit seinem in Dresden konzipierten Trauerspiel „Leubald und Adelaide". Beschwerden des Lehrerkollegiums liefen ein, und es kam an den Tag, daß er ein halbes Jahr hindurch die Schule nicht besucht hatte. Vergebens gelobte er ernste Wiederaufnahme seiner Studien — er brachte es schließlich dahin, daß

er zu Ostern 1830 die Nikolaischule verließ, um nach mehrmonatlicher Pause auf der Thomasschule sein Heil zu versuchen.

Inzwischen hatte ihn eine Passion für die Musik ergriffen. Als dem einzigen unter seinen Geschwistern, war ihm, den doch schon „das Einstimmen der Orchesterinstrumente vor den Konzerten in mystische Aufregung versetzte", der Klavierunterricht bis in sein zwölftes Jahr versagt geblieben. Erst als es ihn verlangte, die „Freischütz"-Ouvertüre zu spielen, erteilte ihm der Hauslehrer die ersten Anweisungen. Dieselben zeitigten jedoch so geringe Ergebnisse, und die Klaviertechnik, mit der der geniale Schüler Zeit seines Lebens auf gespanntem Fuße blieb, flößte ihm eine so entschiedene Abneigung ein, daß der Lehrer ihm das übelste Prognostikon stellte. Richard verzichtete demzufolge auf dessen weitere Führung und setzte seine Studien selbständig fort, dieselben hauptsächlich auf das Einüben von Ouvertüren beschränkend, die er, seinen eigenen Worten zufolge, „mit gräulichstem Fingersatz spielte."

War ihm Webers „Freischütz" bisher als die herrlichste aller musikalischen Offenbarungen erschienen, so erschloß sich ihm in Beethovens Symphonien eine neue Welt, als er sie in den Gewandhauskonzerten zu Leipzig zum erstenmal hörte. „Beethovens Bild", hören wir ihn selbst, „floß mit dem Shakespeares in mir zusammen: in ekstatischen Träumen begegnete ich beiden, sah und sprach sie; beim Erwachen schwamm ich in Tränen." Auch mit Mozart befreundet er sich, zumal mit dem Requiem und der „Zauberflöte", die immer eine seiner Lieblingsopern blieb. Eine Vorstellung des „Egmont" mit Beethovens Musik lehrt ihm die Gewalt fassen, durch welche die Tonkunst den dramatischen Ausdruck erhöht, und er beschließt nun, sein erwähntes großes Trauerspiel mit einer ähnlichen Musik zu begleiten, sich zugleich als Dichter und Musiker zu betätigen. Ohne alles Bedenken traut er sich die nötige Fähigkeit zu. Um sich auch die erforderlichen Kenntnisse an-

zueignen, leiht er sich in Wiecks musikalischer Leihanstalt für kurze Zeit Logiers Methode des Generalbasses und studiert dieselbe eifrigst. Die Schwierigkeiten, denen er dabei begegnet, reizen sein Interesse dergestalt, daß er beschließt, Musiker zu werden.

Hatte seine Familie schon seine dichterischen Versuche, als eine Ursache der Vernachlässigung seiner Schulstudien, mißliebig betrachtet, so gab es harte Kämpfe, als der Sechzehnjährige nach längeren geheimen Übungen, als Komponist einer Sonate, eines Quartetts und einer Arie, plötzlich mit seinen musikalischen Wünschen und Bestrebungen hervortrat. Für eine flüchtig vorübergehende Leidenschaft mußten die Seinen auch diese neue Neigung um so mehr halten, als auch ein begonnener Unterricht in der Harmonie bei einem Orchestermusiker Gottlieb Müller die unbefriedigendsten Resultate ergab. Die Trockenheit desselben widerte ihn an. Dafür schrieb er während der Schulstunden Partituren ab, nahm daneben auch Violinstunden. Er verfertigte einen zweihändigen Klavierauszug der neunten Symphonie und sandte ihn an Schott nach Mainz, der dessen Verlag zwar ablehnte, ihm aber die Partitur der Missa solemnis von Beethoven als Gegengabe schickte.

Eine Quelle künstlerischer Freuden hatte die Anstellung seiner Schwester Rosalie am Leipziger Theater durch den ihm eröffneten freien Eintritt in dasselbe für ihn zur Folge. Vor allem empfing er durch Wilhelmine Schröder-Devrients unvergleichliche Darstellung des Fidelio einen Eindruck, der ihn vollkommen aus dem Gleichgewicht brachte. Er selbst bezeugt: „Kaum ein Ereignis meines ganzen Lebens könnte ich diesem einen inbetreff seiner Einwirkung auf mich an die Seite stellen." Seinem Enthusiasmus gab er in einem Brief an die große Künstlerin Ausdruck, der ihrer Erinnerung noch gegenwärtig war, als ihr der Schreiber als Schöpfer des „Rienzi" 1842 gegenüber trat. Durch die Lektüre E. T. A. Hoffmannscher Schriften phantastisch aufgeregt, aller Lust zum

wissenschaftlichen Studium entbehrend, zog er vor, Ouvertüren für großes Orchester zu schreiben, deren eine am 24. Dezember 1830 im Leipziger Theater zur Aufführung kam, ob ihrer Absonderlichkeit aber „das heitere Erstaunen" des Publikums erregte. Wagner selbst bezeichnet sie als „den Kulminationspunkt seiner Unsinnigkeiten." Beethovens neunte Symphonie sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein. Nie verließ ihn übrigens bei seinen tonkünstlerischen Versuchen der dichterische Nachahmungstrieb; derselbe ordnete sich jedoch dem musikalischen unter, dessen Befriedigung er allein diente. So schrieb er, durch die Pastoralsymphonie angeregt, ein Schäferspiel, für das ihm in dramatischer Beziehung wieder Goethes „Laune der Verliebten" den Anstoß gegeben hatte. Ohne einen bestimmten dichterischen Entwurf entstand dasselbe gleichzeitig in Wort und Ton.

Eine erste Kunstreise unternahm er als Gymnasialschüler im Sommer 1829 nach Magdeburg, wo seine an den Sänger Wolfram verheiratete Schwester Kläre am Theater angestellt war. Dem dortigen Musikdirektor Kühnlein legte er seine Kompositionen vor. Wenig ermutigend aber lautete dessen Urteil; er fand an denselben „kein gutes Haar".

Kurze Zeit nach der Julirevolution, die nach Wagners eigenen Worten „heftig und vielfach anregend" auf ihn wirkte, brach der nun siebzehnjährige Jüngling seinen Kursus auf der Leipziger Thomasschule ab. Er bezog 1831 die Universität, nicht um sich einem Fachstudium zu widmen, denn für den Musikerberuf war er entschieden, sondern um daselbst philosophische und ästhetische Kollegia zu hören. Doch profitierte er von denselben nicht viel. Er gab sich vielmehr dem Studentenleben in so wildem Taumel hin, verfiel sogar eine Zeitlang der Leidenschaft des Spiels, daß er sich bald „angewidert" fühlte und zur Besinnung kam. Seiner Mutter zu Liebe unterwarf er sich endlich einem streng geregelten Studium der Musik,

und die Vorsehung ließ ihn in Theodor Weinlig, dem Kantor der Leipziger Thomasschule, den rechten Mann finden, der ihm nach anfänglich geringen Erfolgen „neue Liebe zur Sache einflößte und sie durch den gründlichsten Unterricht läuterte". Nach nur halbjährigen Studien im Kontrapunkt und Ausführung „einer besonders reich ausgestatteten Doppelfuge" erklärte ihn Weinlig für „selbständig" geworden. „Wahrscheinlich", sagte er, „werden Sie nie in den Fall kommen, Fugen und Kanons zu schreiben; was Sie jedoch sich angeeignet haben, ist Selbständigkeit. Sie stehen jetzt auf Ihren eigenen Füßen und haben das Bewußtsein, das Künstlichste zu können, wenn Sie es nötig haben."

Die Früchte dieser Studien treten schon in den zu jener Zeit entstandenen Arbeiten zutage. Im Gegensatz zu seiner früheren schwülstigen Schreibweise erscheint jetzt sein Satz einfach-natürlich, wie eine 1831 veröffentlichte Sonate in B-dur, sein op. 1, beweist, dem Weinlig selbst zum Druck verhalf. Eine Klavierphantasie in Fis-moll, Ouvertüren zu Raupachs „König Enzio" (im Leipziger Theater am 16. März 1832 aufgeführt) und zur „Braut von Messina", so wie Kompositionen zu Goethes „Faust" (letztere beide ungedruckt) entstanden um diese Zeit. Die eigenartig interessante Klavierphantasie, die mit ihren beredten Rezitativen, ihrem poetisch programmatischen Stil, ihrer thematischen Einheit bereits den großen Neuerer ahnen läßt, darf als wertvollstes Musikstück aus Wagners Jugendperiode bezeichnet werden. Im Gewandhauskonzert ernten eine am 23. Februar 1832 aufgeführte Ouvertüre in D-moll und eine Symphonie in C, die nach vorausgegangener Vorführung in Prag und in der Leipziger „Euterpe", am 10. Januar 1833 daselbst zu Gehör kam, aufmunternden Beifall. Beethoven war dabei des jungen Tondichters „Hauptvorbild", „Klarheit und Kraft, bei manchen sonderbaren Abirrungen", sein Bestreben. Die Symphonie, die er später, behufs einer vergebens erhofften Wiederholung, Mendelssohn übergab.

ging spurlos verloren. Erst vier Jahrzehnte darnach wurden die Stimmen durch Fürstenau und Tappert wieder aufgefunden und durch Anton Seidl zur Partitur zusammengestellt. Während seines letzten Venetianer Aufenthaltes veranstaltete Wagner zu Weihnachten 1882 im Liceo Marcello eine Aufführung derselben im intimen Kreise, die, nach seinen eignen Worten, „nur die Bedeutung einer freundlichen Familien-Erfahrung haben könne", da er „sein Werk nur noch einmal als Familiengeheimnis zum Ertönen gebracht habe." Vier Jahre nach seinem Tode wurde sie aber für alle Welt laut und machte, dank der von seiner Witwe für die Frist eines Jahres gegebenen Erlaubnis, in den Konzertsälen die Runde*). Wagners eigenste Physiognomie blickt nur hin und wieder wie verstohlen aus diesem Jugendwerk, so frisch und natürlich kraftvoll seine Sprache, so erstaunlich seine technische Sicherheit in der Instrumentierung insbesondere ist. Noch steht er ganz im Banne Beethovens; ihm bringt er mit seiner Symphonie eine feurige Huldigung dar. „Ich zweifle", schrieb Heinrich Dorn (in der Schumannschen Musikzeitung 1837), „daß es zu irgend einer Zeit einen jungen Musiker gegeben hat, der mit Beethovens Werken vertrauter war, als der achtzehnjährige Wagner. Des Meisters Ouvertüren und größere Instrumentalkompositionen besitzt er größtenteils in eigenhändig geschriebenen Partituren; mit den Sonaten geht er schlafen, mit den Quartetten steht er auf, die Lieder singt er, die Konzerte pfeift er, denn mit dem Spielen will es nicht recht vorwärts gehen; kurz es war ein furor teutonicus, der, gepaart mit höherer wissenschaftlicher Bildung und eigentümlich geistvoller Regsamkeit, kraftvolle Schößlinge zu treiben versprach." Der erwähnten mühevollen Kopistenarbeit opferte er seine nächtliche Ruhe; ihr aber und namentlich dem hierdurch erzielten volleren Verständnis der „Neunten" verdankt er, wie seine eigenen Äußerungen be-

*) Part. u. Stimmen erschienen bei Max Brockhaus, Leipzig.

stätigen, „das, was er bei keinem Lehrer hätte erlernen können: das praktische Verständnis und das gründliche Eindringen in Beethovens heilige Mysterien."

Mit der fertigen Symphonie machte er sich im Sommer 1832 auf die Reise nach Wien, um die alte Metropole der Tonkunst kennen zu lernen. Was er dort hörte, erbaute ihn jedoch trotz mannigfacher Anregung wenig, und die herrschende „Zampa"-Manie vertrieb ihn nach sechs Wochen. Unvergeßlich blieb ihm „die für jede von ihm vorgegeigte Pièce — auch ein Zampa-Potpourri — an Raserei grenzende Begeisterung des wunderlichen Johann Strauß, dieses Dämons des Wiener musikalischen Volksgeistes." In Prag ließ Dionys Weber ihm mehrere seiner Kompositionen, darunter die neue Symphonie, im Konservatorium spielen. Hier auch dichtete Wagner einen Operntext tragischen Inhalts: „Die Hochzeit". Er hatte, in seine Vaterstadt heimgekehrt, bereits zu Weinligs Freude mit Vertonung desselben begonnen, als ein abfälliges Urteil seiner Schwester Rosalie, die, als Versorgerin ihrer Angehörigen, deren besondere Schätzung und Liebe genoß, ihn zur Vernichtung des Textbuches veranlaßte.

Doch entschädigte er sich bald dafür durch eine andere Opernarbeit, die er bei seinem älteren Bruder Albert ausführte. Bei ihm, dem Vater der nachmals gefeierten Sängerin Johanna Jachmann-Wagner, der als Opernsänger und Regisseur in Würzburg lebte, brachte er, inzwischen Chordirektor-Dienste beim dortigen Theater verrichtend, das Jahr 1833 zu. Den Text zu der in dieser Zeit komponierten romantischen Oper „Die Feen" hatte er nach Gozzis Märchen „Die Frau als Schlange" wieder selbst verfaßt. Charakteristisch für Wagner enthält schon dieser, seinem Sinn für das Wunderbare, Zauberhafte entsprechende Stoff die bei ihm immer wiederkehrende Erlösungsidee: das sich aufopfernde, liebende Weib. Auch in der Musik kündigt sich, neben vorwaltenden Einflüssen Webers

und Marschners, Beethovens und Mozarts, in zahlreichen Anklängen an „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" der spätere Wagner an. Einzelne Bruchstücke des Werkes, die er in Würzburger Konzerten zur Aufführung brachte, gefielen; allein die Hoffnung des jungen Komponisten, sie in Leipzig, wohin er sich zu Beginn des Jahres 1834 zurückwandte, in Szene gesetzt zu sehen, blieb trotz ihm eröffneter Aussichten unerfüllt. Erst am 29. Juni 1888, 54 Jahre nach ihrem Entstehen, wurde die Oper auf der Münchner Hofbühne, der sie (außer Prag) bisher ausschließlich angehört, lebendig. Mit außerordentlichem Glanze inszeniert, bildet sie daselbst nicht nur eine „Sehenswürdigkeit ersten Ranges", die, so oft sie erscheint, die Menge in Scharen herbeilockt, auch für Beurteilung der Entwicklung ihres Autors ist und bleibt sie überaus wichtig.

Die bezüglich seiner Oper erlebte erste Enttäuschung, in Verbindung mit dem überwältigenden Eindruck, den die 1834 in Leipzig gastierende Schröder-Devrient auf ihn ausübte, die „als Romeo alles mit sich fortriß", bewirkte eine wunderliche Wandlung in ihm. In der Vereinigung „der glücklicher gewählten und ausgebildeten Mittel" der Italiener und Franzosen glaubte er plötzlich den Schlüssel zum Geheimnis des Opernerfolgs gefunden zu haben, wie er später im „Rienzi" gleicherweise vorübergehend in den Bahnen der Pariser großen Oper steuerte. Italienische und französische Vorbilder drängten seine klassischen Ideale Beethoven, Mozart und Weber eine Zeitlang bei ihm in den Schatten, und der Verkehr mit Heinrich Laube, einem Hauptvertreter des die Berechtigung der Materie proklamierenden „jungen Deutschland", trug in einer zweiten Oper: „Das Liebesverbot, oder die Novize von Palermo", die er nach Shakespeares „Maß für Maß" auf einer böhmischen Reise mit seinem Freund Apel *) entwarf, seine Früchte.

*) Vgl. Wagners Briefe an ihn, Breitkopf & Härtel 1910. Liebesverbot, Feen, Hochzeit, Bärenfamilie usw. Sämtl. Schr. XI.

In eine erste amtliche Tätigkeit trat er im Sommer 1834 als Musikdirektor des Magdeburger Theaters ein. Er hatte dieselbe zuvörderst in dem durch Goethe und Schiller bekannt gewordenen Bad Lauchstedt sowie in Rudolstadt auszuüben, an welch ersterem Orte er in der schönen jungen Schauspielerin Minna Planer seine nachmalige Gattin kennen lernte. „Das Einstudieren und Dirigieren der leichtgelenkigen französischen Modeopern machte mir oft kindische Freude, wenn ich vom Dirigierpult aus links und rechts das Zeug loslassen durfte," schreibt er selbst über seine damalige Wirksamkeit. Die Berührung mit der pikanten Welt hinter den Kulissen entsprach seiner Stimmung und Zerstreuungslust. Komponiert wurde unter diesen Verhältnissen wenig. Nur ein Symphoniesatz, ein Neujahrsfestspiel und eine Ouvertüre samt Chor und Orchesterstück zu Apels Drama „Columbus" kamen außer der erwähnten Oper: „Das Liebesverbot" in Magdeburg zur Reife. Gegen Neujahr 1836 ward diese beendet und nach nur zehntägiger Vorbereitung, am 29. März, eine Aufführung durchgesetzt, ohne daß das, wegen Fortgang der beliebtesten Opernmitglieder, allzu hastig einstudierte und somit mangelhaft dargestellte Werk irgend welchen Eindruck zu üben vermochte. Eine zweite Vorstellung kam, zufolge „unerhörter Szenen", die sich unter dem Personal hinter den Kulissen abspielten, nicht zustande. Zahlungsunfähigkeit des Direktors veranlaßte unmittelbar darauf die Auflösung der Magdeburger Gesellschaft. Wagner, der sich inzwischen mit Minna Planer, einem Mitglied derselben, verlobt hatte, folgte ihr nach Königsberg, wohin ein neues Engagement sie rief. „Es fehlte ihr", nach seinen eigenen Worten, „an aller Idealität. Die eigentümliche Macht, welche sie über mich ausübte, rührte keineswegs von der ursprünglich mächtig auf mich wirkenden idealen Seite der Dinge her, sondern im vollen Gegenteile wirkte sie durch die Nüchternheit und Solidität des Wesens, welches bei meiner

großen Zerfahrenheit auf den Irrwegen nach einem idealen Ziele mir nötigen Anhalt und Ergänzung bot. Sehr bald hatte ich mich daran gewöhnt, mein ideales Bedürfnis nie vor Minna in das Spiel zu bringen." Dennoch schloß er, mit Schulden überlastet, am 24. November 1836 in Königsberg mit ihr in „heftigem Eigensinn eine übereilte Ehe". „Unter dem widerlichen Eindruck einer besitzlosen Häuslichkeit quälte er sich und andere und geriet so in das Elend, dessen Natur es ist, Tausende und aber Tausende zugrunde zu richten." Zu der ihm in der preußischen Krönungsstadt versprochenen Stelle als Theatermusikdirektor ließ man ihn erst zu Ostern 1837 gelangen. „Ich mußte mir so durchhelfen. Ich war sehr unglücklich", schreibt er an Apel. Das Jahr, das Wagner in Königsberg zubrachte, ging unter Sorgen kleinlichster Art, im steten Kampf mit materieller Not für seine Kunst fast verloren. Eine Ouvertüre „Rule Britannia", der eine in Berlin entstandene „Polonia" vorangegangen war, sowie der Entwurf einer komischen Oper „Die glückliche Bärenfamilie" (nach „1001 Nacht") sind uns als einziges künstlerisches Ergebnis jener Zeit verblieben. Übrigens setzte der Bankerott der Theaterdirektion seiner Tätigkeit schon im Mai ein Ziel.

In der heißempfindenden Seele Wagners entwickelte sich mittlerweile bis zur verzehrenden Sehnsucht der Drang, „aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der ihn beherrschenden Verhältnisse herauszukommen". Eheliche Zwistigkeiten nahmen überhand, so daß Minna ihn zeitweise verließ. Der Mensch und der Künstler in ihm seufzten nach Erlösung. Voll des brennenden Verlangens, sich dem kleinen deutschen Theaterleben zu entziehen und einen weiteren Wirkungskreis für sein Schaffen zu gewinnen, richtete er sein Auge auf Paris. Ein nach Heinrich Königs Roman „Die hohe Braut" bearbeiteter Entwurf zu einer großen fünfaktigen Oper sollte, an Scribe geschickt, ihm den Weg dahin bahnen; doch blieb die Sendung ohne Erfolg.

Da führte ein kurzer Aufenthalt in Dresden im Sommer 1837 ihm eine schon früher gehegte Lieblingsidee zurück, den Helden des Bulwerschen Romans „Rienzi" zu einem Opernhelden umzugestalten, und inmitten des Jammers seines häuslichen Lebens erfüllte ihn die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses mit Begeisterung. Doch erst nachdem er im Herbst 1837 die Stelle eines ersten Musikdirektors bei dem unter Holteis Leitung neueröffneten Theater zu Riga angetreten und für dortige Zwecke einige Operneinlagen geschrieben hatte, ward „Rienzi" ernstlich in Angriff genommen. Wagner bekennt, auch bei Verfertigung dieses Textes im wesentlichen noch an nichts anderes, als an ein „wirkungsvolles Opernbuch" gedacht zu haben. Die Eindrücke der heroischen Oper Spontinis, des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der „Großen Oper" Aubers, Meyerbeers und Halévys forderten ihn zur Nacheiferung auf. „Die ‚Große Oper', mit all' ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit", stand vor ihm, und „sie nicht bloß nachzuahmen, sondern mit rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen zu überbieten", erstrebte sein künstlerischer Ehrgeiz. Auf Sprache und Vers wurde noch keine übergroße Sorgfalt verwandt; „Duette und Terzette, fünf glänzende Finales fanden sich von selbst" im Anschluß an die hergebrachten Formen. „Meine künstlerische Individualität", sagt er, „war den Eindrücken des Lebens gegenüber noch in der Wirkung rein künstlerischer, oder vielmehr kunstförmlicher, mechanisch bedingender Eindrücke durchaus befangen." Nichtsdestoweniger erklärte Meyerbeer später das Textbuch des „Rienzi" für die beste aller ihm bekannten Operndichtungen und bestellte sich bei Scribe ein ähnliches, als welches ihm dieser nachmals den „Propheten" lieferte. —

Ohne bestimmte Aussicht, sein Werk auf irgend einer Bühne

zur Aufführung zu bringen, hatte Wagner dasselbe im Sommer 1838 begonnen. „Ich verfuhr", berichtet er selbst, „hierbei nach einem so ausschweifend großen theatralischen Maßstabe, daß ich mit der Konzeption dieser Arbeit mir absichtlich jede Möglichkeit abschnitt, durch die Umstände mich verführen zu lassen, mein Werk anders als auf einer der größten Bühnen Europas aufzuführen." Mit immer tieferem Ekel erfüllte ihn das ihn umgebende Komödiantentum. Das Bedürfnis, mit seinen bisherigen Verhältnissen vollkommen zu brechen, ward in ihm übermächtig. Seit Jahren schon lockte ihn Paris, das damalige Zentrum aller geistigen Bewegung. Obwohl ganz mittel- und aussichtslos, begab er sich im Juli 1839 von Mitau aus, wo er Opernaufführungen des Rigaer Personales zu leiten hatte, auf eine abenteuerliche Wagenfahrt, die ihn auf der Flucht vor seinen Gläubigern, ohne Paß, glücklich über die russische Grenze brachte. Dann bestieg er in Pillau mit seiner Frau und seinem Neufundländer Hunde — eine ausgesprochene Tier- und Naturliebe charakterisierte Wagner zeitlebens — ein Segelschiff, um über London nach Paris zu reisen.

Vier Wochen fast dauerte die an Unfällen und Abenteuern reiche Seefahrt. Stürme verfolgen sie und verschlagen sie in einen norwegischen Hafen. Bei der Durchfahrt durch die Scheeren taucht ein den Künstler schon früher zur Teilnahme stimmendes Bild: der „fliegende Holländer", mit erneuter Macht aus seiner aufgeregten Phantasie empor. „An meiner eigenen Lage", sagt Wagner, „gewann er Seelenkraft, an den Stürmen, den Wasserwogen, dem nordischen Felsenstrande und dem Schiffsgetreibe Physiognomie und Farbe." Das erste Werk, welches das volle Gepräge seiner künstlerischen Eigenart trägt, wird während jener stürmereichen Fahrt von ihm empfangen.

In London angekommen, gönnt er sich nur acht Tage der Ruhe. Er besucht keins der berühmten Theater, nur die Stadt

selbst und die Parlamentshäuser interessieren ihn. Einen längeren Aufenthalt nimmt er in Boulogne sur mer. Dort begegnet er Meyerbeer, dem er seinen „Rienzi" vorlegt, und von dessen Empfehlungen an Duponchel, den Direktor der „Großen Oper", und Habeneck, den Dirigenten der Conservatoire-Konzerte, begleitet, er im September 1839 in Paris eintrifft.

Einzig auf diese sieht er sich bei seinem Eintritt in die Weltstadt angewiesen; aber sie bezeigen sich als wenig wirksam. Die Bekanntschaft mit seinen übrigen Kunstgenossen, Berlioz, Halévy, selbst mit dem ihm später so innig befreundeten Liszt, bleibt auf der Oberfläche; „denn kein Musiker hat dort für den andern Zeit". Habeneck läßt ihn seine „Columbus"-Ouvertüre hören, und in einer vollendeten Aufführung der neunten Symphonie unter ihm „strömte ihm wie aus zahllosen Quellen der Strom einer nie versiegenden, das Herz mit namenloser Gewalt dahin reißenden Melodie entgegen". Gelehrte und Maler, namentlich Heinrich Heine und später Laube, bilden vorzugsweise seinen Umgang. Der Einfluß Meyerbeers bahnt ihm den Weg zum Theater de la Renaissance. Seine Oper „Das Liebesverbot" wird hier zur Aufführung angenommen, eine französische Bearbeitung geschaffen; da macht der plötzliche Bankerott des Theaters alle Hoffnungen Wagners wieder zu nichte. Auch der Versuch, durch Komposition französischer Romanzen („Mignonne", „Dors mon enfant", „Attente", Heines „beide Grenadiere") in die Salonwelt einzudringen, mißlingt. Zwar setzt ihn Meyerbeer mit dem nunmehrigen Direktor der Großen Oper, Leon Pillet, in Verbindung, und man spricht schon von einem Auftrag, der ihm für Frankreichs erste Opernbühne anvertraut werden soll. Er reicht das schnell entworfene Textbuch zum „fliegenden Holländer" auch bereits dem Direktor ein; doch dieser zieht vor, es ihm für 500 Francs abzukaufen, die Vertonung dagegen einem unbedeutenden Musiker, Dietsch,

zu übertragen, dessen Machwerk erfolglos debütierte und verschwand. In der Verzweiflung bewarb der in all seinem Hoffen Betrogene sich endlich um eine Chordirigentenstelle im Théâtre des Variétés. Aber auch sie blieb ihm versagt — da man aus einer von ihm gelieferten „Probekomposition" den Schluß zog, „daß er nichts von Musik verstehe".

So geriet der Hartbedrängte in so tiefe Not, daß er und seine Frau ihre Trauringe veräußerten, um Brot und Arznei anzuschaffen, ja daß er — wie aus seinen Briefen an Apel hervorgeht — ins Schuldgefängnis ziehen mußte. „Ich habe dem Leben geflucht", schreibt er dem Freund im September 1840. Als „Erlösung" betrachtet er's, als sich ihm mit der Anfertigung von Melodienarrangements aus beliebten Opern für alle möglichen Instrumente, selbst für Cornet à piston, ein kümmerlicher Verdienst bietet. Die karg zugemessene freie Zeit, die ihm diese musikalische Tagelöhnerarbeit übrig läßt, verwendet er, nachdem er mit der ursprünglich als erster Satz einer Faust-Symphonie intentionierten „Faust-Ouvertüre" das weitaus genialste und eigentümlichste seiner bisherigen Werke geschaffen hat, auf seinen „Rienzi". Am 19. November 1840 ist derselbe vollendet. Die Idee, ihn in Paris zur Aufführung zu bringen, hat er inzwischen längst aufgegeben. Die Kunstzustände daselbst haben — mit einziger Ausnahme der Conservatoire-Konzerte — seinen Erwartungen nur wenig entsprochen. Aller Glanz der äußeren Erscheinung täuscht ihn nicht über das Seichte, Inhaltlose. Er richtet nunmehr sein Augenmerk auf ein deutsches Hoftheater und entscheidet sich für Dresden, wo er in Tichatschek und der von ihm begeistert verehrten Schröder-Devrient die geeignetsten Kräfte vereint weiß, und dahin er denn auch die Partitur unverzüglich sendet.

Nach Beendigung des „Rienzi" und bei fortwährender Beschäftigung mit „musikhändlerischer Lohnarbeit" verfällt Wagner

auf einen neuen Ausweg, seinem gepreßten Innern Luft zu machen. „Mit der Faust-Ouvertüre", sagt er, „hatte ich es zuvor rein musikalisch versucht; mit der musikalischen Ausführung eines älteren dramatischen Planes, des ‚Rienzi', suchte ich der Richtung, die mich eigentlich nach Paris geführt hatte und für die ich mir nun alles verschlossen sah, ihr künstlerisches Recht angedeihen zu lassen, indem ich sie für mich abschloß. Mit dieser Vollendung stand ich jetzt gänzlich außerhalb des Bodens meiner bisherigen Vergangenheit. Ich betrat nun eine neue Bahn, die der Revolution gegen die künstlerische Öffentlichkeit der Gegenwart, mit deren Zuständen ich mich bisher zu befreunden gesucht hatte, als ich in Paris deren glänzendste Spitze aufsuchte." „Das Gefühl der Notwendigkeit seiner Empörung" macht ihn zunächst zum Schriftsteller. „Wagners Schreiben", sagt Chamberlain, „ist die gewaltsame Reaktion gegen irgend ein Hemmnis, das sich seinem unerschöpflichen Schaffensdrang entgegenstellt." „Das charakteristische Merkmal in Wagners Denken ist dessen erstaunliche Einheit." Der Verleger der „Gazette musicale", Schlesinger, bestellte neben den erwähnten Melodienarrangements auch Journalartikel. Ihm galt beides gleich — dem ausführenden Künstler nicht. Hatte er die eine Arbeit als tiefste Demütigung empfunden, so ergriff er diese andere, um sich für die erlittene Demütigung zu rächen. Auf diese Weise entstanden die Aufsätze: „Über deutsche Musik", „Virtuosentum", „Über die Ouvertüre", „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven", „Das Ende eines Musikers in Paris" (Sämtl. Schriften Bd. 1), welcher letztere seine eigene Leidensgeschichte schilderte. „Die Verzweiflung war die Muse derselben"; — das Publikum amüsierten sie nur; doch trugen sie wenigstens dazu bei, ihren Autor, der auch für deutsche Blätter: für Lewalds „Europa", Laubes „Zeitung für die elegante Welt" u. a. tätig war, bekannt zu machen. Auch eine Beethoven-Biographie plante er

damals vorübergehend, wie ein später bekannt gewordener Brief vom 5. Mai 1841 an Theodor Hell verriet.

Für den bitteren Sarkasmus, der seine Seele erfüllte, hatte Wagner in seinen literarischen Ergüssen Ausfluß gesucht; nun trieb es ihn zu neuen künstlerischen Taten. Und die Tonkunst ward sein „guter Engel". „Sie bewahrte mich als Künstler", lautet sein eignes Zeugnis, „ja sie machte mich in Wahrheit erst zum Künstler von einer Zeit an, wo mein empörtes Gefühl mit immer größerer Bestimmtheit gegen unsere ganzen Kunstzustände sich auflehnte. — Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in der Liebe. Nur wer das Bedürfnis der Liebe fühlt, erkennt dasselbe Bedürfnis in anderen: mein von der Musik erfülltes künstlerisches Empfängnisvermögen gab mir die Fähigkeit, dieses Bedürfnis auch in der Kunstwelt überall da zu erkennen, wo ich durch die abstoßende Berührung mit ihrem äußerlichen Formalismus mein eigenes Liebesvermögen verletzt, und aus dieser Verletzung gerade mein eigenes Liebesbedürfnis tätig erwacht fühlte. So empörte ich mich aus Liebe, nicht aus Neid und Ärger; und so ward ich daher Künstler, nicht kritischer Literat."

Eine Dichtung der Liebe ist der „fliegende Holländer". Ein uralter Zug des menschlichen Wesens, der uns schon in der „Odyssee", in der Geschichte vom Ahasver entgegentritt, liegt in diesem mittelalterlichen Mythos mit ergreifender Gewalt ausgesprochen: die Sehnsucht nach Ruhe aus den Stürmen des Lebens. Die Erlösung aber bringt dem Ruhelosen das Weib, das sich aus Liebe opfert. Wagner sagt von sich selbst, daß er höher als je irgend ein Poet oder Künstler die Frauen verherrlicht habe, und Liszt bestätigt: „Wenn man auf die Grundlage der Wagnerschen Fiktionen näher eingeht, so möchte man sie eine Dramatisierung des Kultus jenes ‚Ewig-Weiblichen' in allen seinen Formen nennen, mit welchem Goethe, wie mit einem Schlußstein, den gigantischen Bau seines Faust endete."

Mit dem „fliegenden Holländer" hatte Wagner die erste Volkssage künstlerisch gestaltet; hier zuerst trat er, die Bahn der historischen, sogenannten „großen Oper" und eines Textverfertigers im herkömmlichen Sinn verlassend, als Dichter auf. Der Glanz des Pariser Ideals war vor ihm erblichen. Von der Zauberoper älteren Stils, wie „Die Feen" sie darstellen, vom bloßen „musikalischen Theaterstück", wie es der „Rienzi" repräsentiert, war er zur romantischen Oper, zur Ausführung eines wahrhaft deutschen musikalisch-dramatischen Kunstwerks fortgeschritten. Von nun an war er in bezug auf alle seine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward er wieder Musiker. In der Vereinigung dieser zwiefachen Fähigkeit liegt die Größe und Eigenart Wagners begründet. Als „Dichterkomponist" hat er keinen Vorgänger. Dabei leitete ihn nicht Reflexion; zwingende, nicht bewußte, aber empfundene Notwendigkeit, so erzählt er, führte ihn auf den neuen Weg.

Im Frühjahr 1841 hatte er sich von Paris nach Meudon auf das Land zurückgezogen. Dort wollte er die musikalische Ausführung seiner Dichtung in Angriff nehmen. Aber nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Produzierens fürchtete er in innerster Seelenangst die Entdeckung machen zu müssen, daß seine tonkünstlerische Schöpferkraft versiegt sei. Mit dem Matrosenchor und Spinnerliede begann er zuerst; es ging im Fluge von statten, und laut auf jauchzte er vor Freude bei der Wahrnehmung, „daß er noch Musiker sei." Binnen sieben Wochen war die ganze Oper beendet. Nach Verlauf dieser Zeit bedrängten ihn wieder die niedrigsten äußeren Sorgen: zwei volle Monate währte es, bevor er die nötige Muße fand, die Ouvertüre, die er fast fertig im Kopfe mit sich herumtrug, aufs Papier zu werfen. Auf das Titelblatt der Original-Partitur der am 13. September 1841 voll-

endeten Oper schrieb er die bezeichnenden Worte: „In Not und Elend. Per aspera ad astra. Gott gebe es. R. W."

Eine schnelle Aufführung des neuen Werkes in Deutschland lag ihm nun vor allem am Herzen. Von München und Leipzig erhielt er abschlägigen Bescheid: „die Oper eigne sich nicht für Deutschland", beschied ihn „Intendanten-Weisheit" an ersterem Ort. „Ich Tor hatte geglaubt, sie eigne sich nur für Deutschland", rief er aus, „da sie Saiten berührt, die nur bei dem Deutschen zu erklingen imstande sind!" Inzwischen ward ihm die Annahme des „Holländer" am Berliner Hoftheater seitens des Grafen Redern gemeldet. Da ihm auch die Aufführung des „Rienzi" von seiten der Dresdner Bühne, infolge der lebhaften Fürsprache des Chordirektor Fischer, Tichatscheks und der Schröder-Devrient, zugesichert worden war, die Pariser Weltluft ihn aber „mit immer eisigerer Kälte anwehte," rüstete er sich im Frühjahr 1842 zur Heimkehr. Das Gefühl der Heimatlosigkeit in dem fremden Lande erweckte in ihm die Sehnsucht nach dem Vaterland. Da fiel ihm das Volksbuch vom „Venusberg" in die Hand, das auf das alte Lied vom „Tannhäuser" begründet und darin letzterer mit dem „Sängerkrieg auf Wartburg" in Verbindung gesetzt war. Weiter wurde er durch einen Freund mit einer kritischen Abhandlung über den „Wartburgkrieg" von Lukas und zugleich mit einer solchen über das Gedicht vom „Lohengrin" bekannt. Mit einem Schlage sah er sich eine neue Welt dichterischen Stoffes erschlossen. „Die Sage", schreibt er selbst, „in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihm eigentümlichen, äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. — Durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang

der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte. — Diesen hellsehend machenden Zauber soll die Musik vollständig ausführen."

Endlich, nach fast dreijährigem Aufenthalt verließ Wagner, neunundzwanzig Jahre alt, am 7. April 1842 Paris. Zum ersten Mal sah er den Rhein. „Mit hellen Tränen," sagt er, „schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue." Er reiste direkt nach Dresden. Der Weg dahin führte ihn an der Wartburg vorüber. Alsbald wurde ihm sein Tannhäuserplan lebendig. „Wie unsäglich heimisch und anregend", so hören wir ihn, „wirkte auf mich der Anblick dieser mir bereits gefeiten Burg, die ich — wunderlich genug! — nicht eher wirklich besuchen sollte, als sieben Jahre nachher, wo ich, bereits verfolgt, von ihr aus den letzten Blick auf das Deutschland warf, das ich damals mit so warmer Heimatsfreude betrat und nun, als Geächteter, landesflüchtig verlassen mußte!"

In Dresden angekommen, betrieb er sofort die Aufführung seines „Rienzi". Vor Beginn der Proben noch ward, während eines Sommerausfluges nach Teplitz, der vollständige szenische Entwurf des „Tannhäuser" verfaßt, dem bald auch die Ausarbeitung eines andern, schon in Paris von ihm konzipierten Opernentwurfs: „Die hohe Braut"*) für Wagners nachmaligen Kollegen Reißiger folgte. Was läßt sich dem Wohlgefühl des Künstlers vergleichen, der nach langem Ringen in kleinlichsten Verhältnissen, nach härtesten Entbehrungen und Kämpfen sich endlich in eine anerkennende fördernde Umgebung versetzt, von Künstlern umringt sah, die ihm und seinem Werke warme Teilnahme, ja Begeisterung entgegenbrachten? Und die Begeisterung der Ausführenden teilte sich dem Publikum mit, als „Rienzi" am 20. Oktober 1842 seine Bühnenlaufbahn begann.

*) Sämtl. Schriften XI. Er wurde später von Kittl in Prag komponiert u. unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza" aufgeführt.

Völlig berauschend wirkte der jugendliche, heroisch gestimmte Enthusiasmus, der denselben durchweht, auf die Hörer; dazu der Reichtum der Ausstattung, die Leistungen Tichatscheks, des Trägers der Hauptrolle, und der Schröder-Devrient als Adriano, genug der Erfolg war, obwohl die Aufführung sechs Stunden währte, ein glänzender. Der Komponist war der Held des Tages in der sächsischen Residenz; wie mit einem Schlag verbreitete sich sein Name durch ganz Deutschland. Er, der Verlassene, Heimatlose, sah sich plötzlich inmitten eines Publikums, das seinem innersten Wesen Verständnis entgegenzutragen schien, sah sich geliebt und bewundert und — er selber kaum wußte wie ihm geschah — zum Kapellmeister der königlich sächsischen Hofkapelle ernannt.

Nichtsdestoweniger zauderte er mit Annahme der ehrenvollen Stellung. Seine Abneigung gegen das Bühnenleben mit seiner oberflächlichen Scheinkunst, der gebieterische Drang in ihm, ungehindert dem Schaffen zu leben, sträubten sich gegen die neue Fessel. Dagegen lockte ihn die Sicherheit der Stellung, die Gelegenheit, für die Kunst Ersprießliches zu wirken — kurz, er ward am 2. Februar 1843 „froh und freudig" Kapellmeister des Königs von Sachsen, der Nachfolger seines schwärmerisch von ihm verehrten Vorbildes Carl Maria von Weber, dessen Witwe ihn beschwor, das Werk ihres Gatten fortzusetzen.

Leider nur währte sein Wohlgefühl nicht lange.

Unmittelbar nach dem sensationellen Erfolge des „Rienzi" begann man am Hoftheater mit Einstudieren des „fliegenden Holländer", und bereits am 2. Januar 1843 ging derselbe, obgleich ein wenig eilfertig und mit nicht genügender Sorgfalt vorbereitet, auch nicht in einem Akte, wie Wagner ihn ursprünglich aufgeführt wissen wollte, in Szene. „Der Erfolg", sagt dieser, „war für mich äußerst lehrreich und leitete die entscheidende Wendung meines späteren Schicksals ein." Die Aufführung mißglückte in der Hauptsache. Nur die Schröder-

Devrient — „meine große Meisterin" nennt sie Wagner — riß mit ihrer genialen Wiedergabe der Senta zu lebhafter Begeisterung hin und rettete die Oper vor völligem Unverständnisse der Zuhörerschaft. Doch kam es nur zu vier Vorstellungen, da die Schröder Dresden für längere Zeit verließ. Im übrigen fühlte man sich in seinen Voraussetzungen getäuscht. Etwas dem „Rienzi" Ähnliches hatte man erwartet und fand nun etwas demselben geradewegs Entgegengesetztes. Statt der Bewegtheit szenischer Vorgänge fand man ein ergreifendes Seelengemälde, ein düsteres nordisches Stimmungsbild, statt der dort geschauten Ballette und Massenwirkungen, einige wenige ernste Gestalten, die sich, zu Charakteren verdichtet, aus dem Halbdunkel einer mysteriösen Beleuchtung abhoben. Statt der üblichen Reihe im bunten Wechsel aufeinander folgender Gesangstücke, gewahrte man in engem Zusammenhang mit dem Inhalt stehende Formen. Statt an die Sinne wandte sich dies poetische Werk an das Gemüt; es wollte empfunden und — wie alle nachfolgenden Schöpfungen Wagners — mit Hingebung empfangen, nicht nur gehört und gesehen sein.

In all diesen Beziehungen steht der „fliegende Holländer" dem „Rienzi" und den Erscheinungen der großen Oper überhaupt als etwas Neues, Ungewohntes gegenüber. Dennoch erhebt er sich noch nicht auf völlig neuem Boden, bezeichnet er erst den Beginn der von Wagner eingeschlagenen neuen Bahn. Noch ist der in seiner Entwickelung begriffene Stil des Meisters nicht durchaus frei geworden vom Bann der überlieferten Formen; nur allmählich beginnt der Komponist sich denselben zu entziehen, sie noch nicht systematisch verwerfend, wie er später getan. Wohl kommt die ihm eigentümliche charakterisierende Kraft in Stimmung und Tonmalerei schon hier zu voller Geltung; mit unerhört naturalistischer Gewalt reden die Instrumente, und in harmonischer Beziehung zeigt er sich schon als der kühne Chromatiker von später. Auch bedient er sich

hier bereits zur Charakterisierung hervortretender Personen und Situationen der sogenannten Leitmotive, kurzer melodischer Phrasen, welche wiederkehren so oft die betreffenden Personen oder Vorgänge vorgeführt oder berührt werden. Die musikalische Konzeption aber ist noch nicht so markig, der Faden der dramatischen Handlung weniger fest geknüpft, als in seinen späteren Werken. Viel stärker findet sich schon im „Tannhäuser" die Handlung aus ihren inneren Motiven entwickelt. Der Verlauf des Ganzen ist im „Holländer" mehr balladenmäßig als eigentlich dramatisch; szenisch wirksame Situationen, dramatische Motive erscheinen nur sparsam in Anwendung gebracht. Wir sehen Wagner erst instinktiv die Form ergreifen, die er später bewußt gestaltet und die er theoretisch und praktisch mit der ihm eigenen Überzeugungsgewalt festgestellt hat. Denn nicht willkürlich, nicht mit bewußter Absichtlichkeit ward er zum Reformator. Er folgte nur der inneren Nötigung. Schritt für Schritt ging er weiter auf dem Weg, den sein Genius ihn gehen hieß. Ein eminenter Scharfblick für das dramatisch Wirksame und Gesetzmäßige, eine geniale Hand im Erfassen und Anordnen des Stoffes bei hervorragendem dichterischen Talent kamen dem Musiker in ihm als mächtige Bundesgenossen zu Hilfe und führten ihn naturgemäß und mit geschichtlicher Notwendigkeit dahin, der in der ganzen Nach-Beethovenschen Musikepoche sich aussprechenden poetisierenden Richtung auf dramatischem Gebiet energischsten Ausdruck zu geben und das seit Entstehung der Oper angestrebte Ideal der modernen Wiedergeburt der klassischen Tragödie im Geiste unsrer Musik zu verwirklichen.

„Meine Richtung" — sprach er sich 1849 brieflich zu Freiherr von Biedenfeld in Weimar aus — „habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Überzeugung des unerschöpflichsten Reichtums der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nämlich: das Drama will. Ich sage will, um mein Streben zugleich mit

anzudeuten; ob ich es kann, das vermag ich allerdings nicht zu beurteilen, und wenn ich mich irre, kann dies nur infolge meiner schwachen Befähigung, nicht aber meines richtigen Willens sein."

Im „Holländer" zuerst sehen wir Wagner, wie erwähnt, seine Doppelbegabung als Dichterkomponist bezeugen. Der musikalische Geist vermählt sich nicht allein in ebenbürtiger Ehe dem dichterischen, eine leidige Mesalliance zwischen Wort- und Tondichtung vermeidend, wie sie die meisten älteren Opern darbieten; die Musik geht, wie Louis Köhler sagt, bei Wagner „aus dem tiefen Naturgrund selbst hervor, wo Poesie- und Musik-Stoff Eins sind." Eben hierin, in der Verbindung einer enormen elementaren Naturkraft mit der entsprechenden künstlerischen Gestaltungskraft, beruht die unwiderstehliche Macht seiner Schöpfungen und ihre über alle musikalisch-dramatischen Hervorbringungen seit Beethoven und Weber riesengroß hervorragende Bedeutung. Wagner selbst legt auf die Dichtung seiner Werke nicht minderen Wert als auf die Partitur und umgekehrt. Nur als Ganzes und zwar von der Bühne herab wirksam, will er dieselben beurteilt wissen. Ein Anspruch, dem nachzukommen sich freilich selbst seine Freunde nur allmählich gewöhnten, den aber die ihm feindliche Kritik dreist ignorierte, indem sie aus mancherlei, namentlich sprachlichen Eigentümlichkeiten seiner Operngedichte begierig Angriffswaffen gegen ihn schmiedete.

Noch ein neues größeres Werk brachte der Meister, der eine Zeitlang auch die Leitung der Dresdner „Liedertafel" übernommen hatte, 1843, gelegentlich des sächsischen Männergesangfestes im Juli zur Aufführung: die für Männerstimmen und Orchester geschriebene biblische Szene „Das Liebesmahl der Apostel". Auch dies Wagnersche Unikum in der Männergesang-Literatur, das das Prinzip der Sprachmelodie schon deutlich hervortreten läßt und in dem „Liebesmahl" und den „Stimmen

aus der Höhe" die ersten Keime zu dem vierzig Jahre später vollendeten „Parsifal" aufweist, mußte lange auf Beachtung warten, obwohl es bei seiner ersten Vorführung in der Frauenkirche mit einem Chor von 1200 Sängern und einem Orchester von 100 Instrumenten, nach des Komponisten Worten „alles hinriß". Nebenher entstanden um diese Zeit noch mehrere Gelegenheitswerke, die des Künstlers Amt als sächsischer Hofkapellmeister ihm abforderte. Zwei andere: einen Trauermarsch über Motive aus „Euryanthe" und einen Grabgesang, widmete er dem Gedächtnis Carl Maria von Webers, als dessen Asche, nach ihrer von Wagner eifrig betriebenen Überführung von London nach Dresden, daselbst im Dezember 1844 feierlich empfangen und beigesetzt wurde.

Auf rasche Verbreitung seiner Opern auf den deutschen Bühnen hoffte Wagner inzwischen vergebens. Von allen Seiten wurden ihm seine Partituren, oft sogar uneröffnet, zurückgesandt. Nur in Hamburg erlebte der „Rienzi" eine ziemlich resultatlose Aufführung. Nur in Kassel und Berlin ging endlich auch der „fliegende Holländer" in Szene, und zwar an ersterem Orte dank der Bemühung Spohrs, des einzigen deutschen Kapellmeisters, der den jungen Tondichter mit Liebe aufnahm und ihm in einem Briefe seine volle Sympathie kundtat, diese einfach durch die Freude erklärend, einem Künstler zu begegnen, dem man es in allem ansähe, daß es ihm um die Kunst Ernst sei. In Berlin war die Aufnahme der Oper eine günstige; dennoch verschwand sie sehr bald wieder vom Repertoire; vielleicht weil sie, wie der Komponist meint, von zu bestimmter individueller Stimmung war, um dem großen Publikum bequem und sympathisch zu sein. Hohe Genugtuung gewährte ihm dagegen wenigstens die Wahrnehmung, welch tiefen Eindruck sein Werk auf einzelne ausgeübt hatte; in ihr erkannte er eine Aufforderung zum Weiterverfolgen der von ihm eingeschlagenen Richtung. Von der unmittelbaren

Wirkung auf das Publikum, mit dem er bereits in seiner ersten eigensten Tat, dem „Holländer", den Zusammenhang verloren hatte, sah er fortan völlig ab, einzig nur die Gestaltung eines Kunstwerks nach dem ihm aufgegangenen Ideal erstrebend. Indem er sich der Rücksichten auf die traditionelle Oper mehr und mehr entschlug, ergab sich ihm von selbst der neue Stil, und so gelangte denn zuerst in dem im Winter von 1844—45 vollendeten „Tannhäuser" seine ureigene Künstlernatur zum Durchbruch. „Mit diesem Werk schrieb ich mir mein Todesurteil", sagt er selbst; „vor der modernen Kunstwelt konnte ich nun nicht mehr auf Leben hoffen." In so verzehrender Weise war sein ganzes Wesen bei dieser neuen Schöpfung tätig, daß er sich häufig von der quälenden Angst befallen fühlte, ein schneller Tod könne ihn an der Vollendung hindern. Bei Aufzeichnung der letzten Note fühlte er sich froh, als ob er einer Lebensgefahr entronnen wäre.

Nach beendigter Arbeit suchte er in Marienbad Erholung. Hier nahm er die dramatische Gestaltung des Lohengrinstoffes vor, dessen früheste Konzeption noch in seine letzte Pariser Zeit fällt. Gleichzeitig faßte er die Idee zu einer komischen Oper, die, wie das Satirspiel bei den Athenern an die Tragödie, sich als beziehungsvolles Satirspiel an den „Sängerkrieg auf der Wartburg" anschließen konnte. Der Entwurf zu den „Meistersingern von Nürnberg" entstand. So reiften zwei Pläne nebeneinander in dem rastlos tätigen Geiste. Mitte August reiste er mit seiner Gattin nach Dresden zurück. „Mir war", schreibt er, „als ob ich Flügel hätte."

Am 19. Oktober 1845 hörte Dresden den „Tannhäuser" zum ersten Male. Er ging mit der Schröder-Devrient (Venus), Johanna Wagner (Elisabeth), Tichatschek (Tannhäuser), Mitterwurzer (Wolfram) glanzvoll über die Bretter. Nichtsdestoweniger verließ das Publikum „verwirrt und unbefriedigt" die erste Vorstellung.

„Die philisterhafte Dresdener Kritik" — berichtet Richard Pohl, einer der ältesten und treuesten Anhänger Wagners, in seiner nach des Meisters Tode veröffentlichten, hier mannigfach benutzten Broschüre*) — „leistete ihr Möglichstes, um das Publikum, anstatt zu orientieren, noch mehr zu verwirren; auch der Chef des Theaters, Geheimrat von Lüttichau, ermangelte nicht, seinen Kapellmeister zu bedeuten, daß Weber es doch viel besser verstanden habe, seine Opern ‚befriedigend' zu schließen, während hier das Publikum unbefriedigt entlassen werde. Vom Verständnis des dichterischen Wertes, des ethischen Gehaltes keine Spur; vom Verständnis des neuen musikalischen Stils natürlich noch weniger. Selbst die von Wagner so hoch verehrte Schröder-Devrient soll nach der ersten Aufführung gesagt haben: ‚Sie sind ein Genie, aber Sie schreiben doch zu tolles Zeug. Man kann's ja kaum singen!' Die Kritik fand, daß Wagner keine Melodie und keine Form habe; an der Handlung fand sie ebensoviel zu tadeln wie an der Musik." An die hervorragendsten Momente: den Sängerkrieg mit dem großen zweiten Finale und die als „das nichtssagende Rezitativ Tannhäusers" abgefertigte große Erzählung im dritten Akt, die beide auf Wagners ganze weitere Entwicklung schon deutlich hinweisen, heftete sich der lebendigste Widerspruch. Mit dem über die Oper hinaus zum Drama strebenden Ganzen, das statt des Sängers den Darsteller, statt des spezifisch musikalischen das dramatische Element in den Vordergrund stellte und mit dem leidenschaftlichen Charakter seiner Tonsprache zur in sich beruhigten Schönheit, die man bisher in der Oper zu finden gewöhnt war, in scharfen Gegensatz trat, wußte keiner etwas anzufangen. Dies galt keineswegs nur von der Dresdner Kritik, anderwärts wiederholte sich nachmals überall dasselbe Lied. „Schöpferisches Genie muß man ihm absprechen", schrieb

*) R. Wagner. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1883.

der Mozart-Biograph Otto Jahn nach der dritten Leipziger Aufführung des „Tannhäuser" in den „Grenzboten", und Moritz Hauptmanns gewichtige Stimme nannte die Ouvertüre „ein ganz verunglücktes, ungeschickt konzipiertes Werk". In Wien lehnte eine Musikzeitung den „Tannhäuser" 1858 mit den Worten ab: „Die Musik ist nicht geeignet, ein Wiener Publikum zu begeistern."

Das war das erste, sich gleicherweise bei allen späteren Schöpfungen des Meisters erneuende Debüt des „Tannhäuser", der heute auf allen deutschen und ungezählten außerdeutschen Bühnen längst zum eisernen Repertoire-Bestand und zu den geliebtesten Opern gehört.

„Das Gefühl der vollkommensten Einsamkeit übermannte mich", bekennt Wagner nach der ersten Aufführung dieses seines Werkes. „Nicht verletzte Eitelkeit, sondern der Schlag einer gründlich vernichteten Täuschung betäubte mich nach innen. Nur eine Möglichkeit schien mir vorhanden zu sein, auch das Publikum mir zur Teilnahme zu gewinnen — wenn ihm das Verständnis meiner künstlerischen Absichten erschlossen würde. Bis dahin mußte ich mir wie ein Wahnsinniger erscheinen, der in die Luft hinein redet und von dieser verstanden zu werden vermeint."

Der, dank der Bemühung der Direktion und der Darsteller, sich allmählich steigernde Erfolg des „Tannhäuser" täuschte ihn nicht mehr. Die Unmöglichkeit, dem letzteren einen populären Erfolg, oder überhaupt nur Verbreitung auf den deutschen Theatern zu verschaffen, trat ihm hell entgegen, und hiermit erkannte er zugleich den gänzlichen Verfall seiner äußeren Lage. Fast nur um sich vor diesem Verfall zu retten, tat er noch Schritte für die Aufführung dieser Oper und richtete sein Augenmerk namentlich auf Berlin. Der Intendant des Hoftheaters aber wies dieselbe als zu „episch" gehalten zurück, und auf die Bitte, dem König sein Werk widmen zu dürfen,

erhielt er vom Intendanten der Hofmusik, Graf Redern, den Bescheid, er möchte, da der König nur Werke annähme, die er kenne, die Oper aber in der Hauptstadt nicht aufführbar sei, einiges daraus für Militärmusik arrangieren, damit es „dem König etwa bei einer Parade zu Gehör zu bringen sei."

„Tiefer", bekennt Wagner, „konnte ich wohl nicht gedemütigt und bestimmter zur Erkenntnis meiner Stellung gebracht werden! Von nun an hörte unsere ganze moderne Kunstöffentlichkeit immer grundsätzlicher auf für mich zu existieren." Sogar von seinen nächsten Kollegen Reißiger und Lipinski ebenso mißkannt als beeifersüchtelt, nur bei wenigen, wie der Gattin seines Intendanten, der edlen geistvollen Frau von Lüttichau, dem Schriftsteller Hermann Franck, dem Musikdirektor August Röckel, dem Kammermusikus Uhlig, Teilnahme und Verständnis findend, während er doch mit Schumann, Hiller, Bendemann, Hübner, Julius Schnorr von Carolsfeld, Hähnel, Rietschel, Semper, Gutzkow, Auerbach, Eduard Devrient in Verkehr stand, drängte ihn inmitten seines künstlerischen Einsamkeitsbewußtseins gleichwohl ein leidenschaftliches Bedürfnis zur Mitteilung, selbst ohne alle Aussicht auf wirkliche Ermöglichung derselben. Er griff zu „Lohengrin", in innerster Wahlverwandtschaft mit dem Stoffe. Als „das unabwendbare natürliche Produkt seines Daseins, seiner Leidenschaften, Freuden und Schmerzen", drängte sich derselbe, wie früher der „Holländer" und „Tannhäuser", seinem Geiste auf.

„Das Tragische in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart", schreibt er, „gleicht der Situation, die im Stoffe des ‚Lohengrin' von mir ihre künstlerische Gestalt erhielt. Das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verstanden zu werden, und die durch das moderne Kunstleben bedingte Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als

er es für sein Verstandenwerden bedarf, der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen: dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwickelung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach."

So schrieb Wagner seinen „Lohengrin" mit seinem Herzblut, unter heiß ihm entströmenden Tränen. Und er gab der Welt mit ihm nicht nur eins ihrer weihevollsten Tongedichte, sondern zugleich das populärste seiner Werke. Seinem Ideal schritt er damit um wesentliche Schritte weiter entgegen. Nur nach treuester Aussprache des Darzustellenden, nach höchster Deutlichkeit des Ausdrucks ringend, gab er die geschlossenen Formen im Einzelgesang hier bereits vollständig auf. Konsequent führt er das Prinzip der Leitmotive durch, und ein blühendes instrumentales Leben macht er zum Träger des deklamatorischen Stils. Liszt bezeichnet in seiner epochemachenden Schrift „Lohengrin und Tannhäuser"*) als Hauptcharakter der Musik dieser Oper die hohe Einheit der Konzeption und des Stils. „Alles verbindet, verkettet und steigert sich; alles ist mit dem Sujet aufs engste verwachsen und könnte nicht von demselben getrennt werden. Jeder Progression der Harmonie geht ein entsprechender Gedanke vorher oder folgt ihr. Man kann von diesem großen Werke sagen, daß es die durchdachteste aller Inspirationen ist."

Während Wagner an der Ausführung des „Lohengrin" arbeitete, dessen Dichtung er im Winter 1845—46, dessen Musik er bis März 1848 vollendete, mehrte er auch seine Verdienste um das durch mustergültige Opern- und Konzertaufführungen durch ihn geförderte Dresdner Musikleben weiterhin durch

*) Liszt, Ges. Schriften. Bd. III. 2. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1881.

eine jetzt allgemein benutzte Bearbeitung von Glucks „Iphigenie in Aulis", wie eine solche von Palestrinas „Stabat mater". Ihnen schickte er die Aufführung von Beethovens neunter Symphonie voran, welche letztere er mit einem genial geschriebenen Programm*) begleitete. Bevor es dazu kam, hatten die Orchestervorsteher den Intendanten Lüttichau ersucht, Wagner von Wahl dieser Symphonie abzubringen, da sie hierorts in Verruf stehe und das Publikum vom Besuch des Konzerts abhalten werde. Doch der Erfolg gab dem Dirigenten Recht.

Indessen trat seine von einem finanziellen Zusammenbruch bedrohte äußere Lebensstellung in immer lebhafteren Zwiespalt zu seiner inneren Stimmung. In immer größere Einsamkeit zog er sich zurück und lebte fast nur noch mit Röckel in engem Umgang. „Ein widerliches Band" nur fesselte ihn noch an die bestehenden öffentlichen Kunstzustände: die Verpflichtung, auf möglichsten Gewinn aus seinen Arbeiten bedacht zu sein, um der bedrängten materiellen Lage aufzuhelfen, in die ihn die Herausgabe seiner Opernpartituren auf eigene Kosten gestürzt hatte. Es gelang ihm endlich seinen „Rienzi" in Berlin zur Aufführung zu bringen. Doch der geringe Erfolg bedeutete für ihn eine neue Enttäuschung. Gerade das augenscheinlich am meisten auf Popularität angelegte und in Dresden in der Tat im Umsehen populär gewordene Werk machte seltsamer Weise erst später als „Tannhäuser" und „Lohengrin", ja erst mit deren Hilfe, seinen Bühnenweg. Tief deprimiert kehrte Wagner nach dem mißlungenen Versuch von Berlin zurück. Da traf ihn im Januar 1848 der ihn tief erschütternde Verlust seiner Mutter, der er sich, so herzliche Beziehungen er auch zu seinen Schwestern pflegte**), unter seinen Verwandten am innigsten verbunden fühlte. „Im Gefühl seiner vollkommenen Vereinsamung" kehrte er von ihrem Begräbnis in Leipzig nach Dresden zurück.

*) Sämtl. Schriften. Bd. II. Weiteres über die Neunte Bd. XII.

**) Siehe „Familienbriefe". Berlin, Alex. Duncker. 1907.

Nur Eins noch hielt ihn aufrecht: seine Kunst, die „für ihn eben nicht ein Mittel zum Ruhm- und Gelderwerb, sondern zur Kundgebung seiner Anschauungen an fühlende Herzen war." Es ward ihm klar, daß er für die Bildung des künstlerischen Organs sorgen müsse, durch das er sich in seinem Sinne mitteilen konnte. Dies Organ war das Theater. Seine künstlerischen Absichten durch dasselbe in Dresden, wo er lebte und wirkte, verwirklicht zu sehen, erschien ihm von jetzt an das zunächst Erzielenswerte. Hatten ihn allerlei trübe Erfahrungen während seiner sechsjährigen Tätigkeit am Dresdner Hoftheater bereits mit einer „hoffnungslosen Gleichgültigkeit" gegen dasselbe erfüllt, so wandte er sich ihm nun in der Absicht wieder zu, eine völlige Umgestaltung desselben herbeizuführen. Während er aber über die Möglichkeit einer gänzlichen Reform der Theaterverhältnisse nachsann, ergab sich ihm die Erkenntnis, „daß die herrschenden politischen und sozialen Zustände keine anderen öffentlichen Kunstzustände aus sich bedingen konnten, als eben die von ihm angegriffenen." Diese Erkenntnis war für seine ganze weitere Lebensentwicklung entscheidend: sie führte ihn der Revolution zu.

Nie hatte sich Wagner bisher mit Politik beschäftigt. Vom rein künstlerischen Standpunkte aus gelangte er zu der Überzeugung, daß eine Revolution notwendig, daß eine Reform der Kunst nicht ohne eine Reform der Gesellschaft möglich sei. „Die Menschheit muß sich, um wieder imstande zu sein, von den Quellen der Schönheit zu trinken, von dem drückenden Joche, unter dem sie seufzt, befreien und eine neue Seele bekommen. Der Mensch ist degeneriert; er muß sich also wieder regenerieren." „Als Vorkämpfer der Natur, stellt Wagner sich einer raffinierten und verdorbenen Kultur entgegen"*).

*) Vgl. H. Lichtenberger, „R. Wagner, der Dichter und Denker", übersetzt von F. v. Oppeln-Bronikowski. Dresden u. Leipzig, Reißner. 1899.

Als die Revolution im Jahre 1848 wirklich ausbrach, hielt er sich anfangs von jeder Beteiligung an derselben fern. Er arbeitete einen umfassenden Plan zur Reorganisation des Theaters aus*), um, sobald die revolutionäre Frage an dieses Institut gelangen würde, gut gerüstet hervortreten zu können. „Es geschah dies jedoch in der Voraussetzung einer friedlichen Lösung der obschwebenden, mehr reformatorischen als revolutionären Fragen, und des ernstlichen Willens von Oben herab, die wirkliche Reform selbst zu bewerkstelligen." Der Gang der politischen Ereignisse sollte ihn bald eines anderen belehren. Von Unwillen erfüllt über die Unklarheit der streitenden Parteien, trat er selbst in einer Flugschrift gegen die politisch formelle Auffassung der Revolution und für die Notwendigkeit auf, daß der rein menschliche Kern derselben deutlich ins Auge gefaßt werde. Bei einer Versammlung des „Vaterlandsvereins" las er, durch Röckel angefeuert, im Juni 1848 seinen Aufsatz vor**). An dem Erfolge dieses Schrittes inzwischen gewahrte er, daß den Politikern das Verständnis seines Standpunktes völlig abging, daß man an die Verwirklichung der Ideale des Künstlers nicht dachte. Enttäuscht kehrte er, „von einem wahren Hagel von Verwünschungen und Verspottungen getroffen", in seine frühere Einsamkeit zurück. Doch eine neue Enttäuschung harrte seiner: die von der Intendanz schon erfolgte Annahme seines „Lohengrin" wurde plötzlich zurückgezogen, nachdem ihm die Konzertaufführung eines Teils des ersten Aktes der Oper im September eine Niederlage gebracht hatte.

Gleichgültig geworden gegen seine Dresdner Stellung, gab er sich nun ausschließlich wieder dichterischen Entwürfen hin, und während die Welt um ihn in Gärung lag, kam er, sich in sich selbst versenkend, zum vollen Bewußtsein seiner künstlerischen Richtung. Zwei Stoffe bemächtigten sich gleich-

*) Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters. Sämtl. Schriften, Bd. II. **) Bd. XII. Aus der Revolutionszeit.

zeitig seiner Phantasie: „Siegfried", der Drachentöter, und „Friedrich der Rotbart" *). Wie schon zur Zeit, als er seinen „Tannhäuser" schrieb, ihn der Gedanke beschäftigt hatte, Manfred, den Hohenstaufensohn, zum Helden einer beabsichtigten, aber wieder aufgegebenen Oper: „Die Sarazenin" **) zu machen, so stellten sich ihm auch jetzt noch einmal und zum letzten Male Mythos und Geschichte gegenüber und drängten ihn zur Entscheidung, ob er ein musikalisches Drama oder ein rezitierendes Schauspiel schreiben solle. Seit seiner Rückkehr von Paris war das deutsche Altertum sein Lieblingsstudium gewesen. Sich in den heimatlichen Sagenquell vertiefend, fand er den „jugendlich schönen Menschen in der üppigsten Frische seiner Kraft, als den der Deutsche seinen Siegfried kennt. Gleichzeitig aber auch suchte er diesen wahren Menschen in der Geschichte; traf jedoch hier nur Verhältnisse, die den Menschen bestimmen, anstatt von ihm bestimmt zu werden." Friedrich der Rotbart erschien ihm allerdings als eine geschichtliche Wiedergeburt des altheidnischen Siegfried, und in den Tagen der Bewegung mußte es ihm dünken, als ob dieser Stoff dem Verständnis des Volkes näher liege als jener. Schon war der Plan zu einem Drama entworfen, das in fünf Akten Friedrich vom ronkalischen Reichstage bis zum Antritt seines Kreuzzuges darstellen sollte; doch wandte sich der Dichter unbefriedigt wieder von ihm ab. Von der Masse des geschichtlichen Stoffes erdrückt, glaubte er daraus nicht nur das Ungeeignete desselben für das Drama, sondern die Untauglichkeit der Geschichte für die Kunst überhaupt — als mit dem Reichtum äußerer Ereignisse den Menschen nicht zur Erscheinung kommen lassend — folgern zu müssen. Die Konsequenz dieser Ansicht führte ihn endlich weiter zu der Überzeugung, daß das gesprochene Schauspiel, das bisherige reine Literatur-Drama, als eine den Bedürfnissen der Zukunft ungenügende Form verschwinden,

*) u. **) Sämtl. Schriften XI.

an seiner Stelle aber das „musikalische Drama" mit seinem universell menschlichen Gehalt erstehen werde.

Mit dieser neugewonnenen Anschauung — die, Wagners eigenem Bekenntnis zufolge, unter dem Einfluß des Geistes der Musik in ihm entstand — kehrte er nun zu „Siegfried", zur Sagenwelt zurück. „Und damit", ruft er aus, „hatte ich eine neue, die entscheidendste Periode meiner künstlerischen und menschlichen Entwicklung angetreten, die Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit von mir eingeschlagenen Bahn, auf der ich nun als Künstler und Mensch einer neuen Welt entgegenschreite."

Erscheint auf diese Weise die Wahl des dichterischen Stoffes bei Wagner durch den Musiker in ihm beeinflußt, so wirkt hier wiederum auch der Dichter in ihm auf den musikalischen Ausdruck, und zwar, wie er selbst bezeugt, in einem zweifachen Moment: in der dramatisch-musikalischen Form überhaupt und in der Melodie insbesondere. Indem Wagner den Stoff allein zu dem die Form bestimmenden Faktor erhob, schritt er allmählich in der Gestaltung desselben bis zur Aufhebung der überlieferten Opernform fort. Einzig die gefühlsverständliche Darstellung dieses Stoffes erstrebend, sucht er denselben dramatisch zu gestalten, befreit ihn von den herkömmlichen Zieraten, gliedert ihn, statt wie bisher in einzelne Arien, Duette, Ensembles usw., nur in die natürlich sich ergebenden Abschnitte der Szenen und Akte, die er wiederum in engen Zusammenhang untereinander stellt, und unterwirft mit einem Wort die musikalisch-dramatische Form den allgemeinen dramatischen Gesetzen. Sein Bühnenwerk ist ein in sich geschlossener Organismus, ein Ganzes, im Gegensatz zu dem Vielteiligen der früheren Oper. Soll es sich doch über diese, wie über das rezitierende Drama dadurch erheben, daß es, nach Wagners eigenen Worten, die vorzüglichsten Tendenzen

beider „einzig zum Ziele führt und in eine idealisch freie Einheit verbindet". Die Einführung bestimmter, die verschiedenen Personen und Situationen charakterisierender thematischer Motive wurde bereits erwähnt, und zwar verbreiten sich dieselben nicht (wie früher im einzelnen Operngesangstücke) nur über eine Szene, sondern in eigentümlicher Verbindung und Verzweigung über das ganze Drama, „in innigster Beziehung zur dichterischen Absicht", dabei zugleich eine formelle Einheit des Ganzen erzielend. Ähnliches hatte schon Carl Maria von Weber versucht, nicht aber eine derartig beziehungsvolle Ausdehnung dieses Verfahrens über das ganze Drama angewandt; wie er ja überhaupt an der gewohnten Gliederung der Oper durchaus festhielt, mochte er immer durch Einführung der sogenannten Szenenform — die, aus der geschlossenen Gestalt der Arie heraustretend, dem Rezitativ vermehrte Freiheit gestattet und auf dem Grenzgebiet zwischen Kantilene und Deklamation ihre Heimat hat — einen Schritt nach vorwärts getan haben, der Wagner zu immer weiteren Konsequenzen führte. Wagner erzählt, wie er auch zu dem erwähnten Motivenprinzip nicht durch Reflexion, sondern durch praktische Erfahrung gelangt sei, indem er in der Ballade der Senta im „fliegenden Holländer" unbewußt den thematischen Keim zur ganzen Musik der Oper niederlegte.

Er bezeichnet uns auch noch den Einfluß seines dichterischen Verfahrens auf die Bildung seiner Themen selbst, auf die Melodie. Er erzählt uns, daß er in seiner Jugend oft nachgedacht habe, wie er es wohl anzufangen hätte, um recht originelle Melodien zu erfinden. Je mehr sich aber sein musikalisches Gestalten auf den dichterischen Stoff bezog, schwand diese Sorge um die Besonderheit derselben. Es war ihm nun nicht mehr um Opernmelodien zu tun, sondern um den entsprechendsten Ausdruck für seinen darzustellenden Gegenstand. Die Melodie an sich sollte nirgends Aufmerksam-

keit erregen, sondern nur die in ihr sich aussprechende Empfindung; sie ist bei Wagner nicht Zweck, sondern Mittel. Er läßt sie nicht um ihrer selbst willen, sondern allein aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede, „als den in der Dichtung wurzelnden treuesten Ausdruck", entstehen, und geht damit vollständig von dem üblichen Opernkompositionsverfahren ab. Doch entzog er sich dem Einflusse dieses letzteren nur allmählich und zwar „ganz in dem Maße, als die im Sprachverse ausgedrückte Empfindung für ihren gesteigerten musikalischen Ausdruck ihn bestimmte". Wagners Melodie steht in innigster Verwandtschaft mit der Sprache. Sie geht aus dieser hervor und verbindet sich unauflöslich mit ihr. Sie schmiegt sich ihr nach Sinn, Tonfall und Akzenten so selbstlos an, daß man gerade in bezug hierauf gesagt hat, Wagners Musikdrama sei im Grunde mehr ein erweitertes Melodrama, als eine Neugestaltung der Oper; nur daß er statt des gesprochenen Wortes das gesungene, durch bestimmte Töne präzisierte Wort setze. So wird sein Gesang, dem dramatischen Ausdruck zu Liebe, zur idealen Deklamation. Der alte Gegensatz zwischen Rezitativ und Kantilene — welches erstere bisher ausschließlich die Handlung begleitete, während die letztere innerhalb geschlossener Nummern dem Ausleben der Empfindung Raum gewährte — besteht bei ihm nicht mehr. Das musikalische Zuwenig des einen, wie das Zuviel der andern glich er aus. Die geschlossene Form der Arie ist ihm flüssig geworden. Der im alten Stile ausgestalteten Melodie entsagt er demgemäß. An ihrer Stelle gibt er uns die sogenannte „unendliche". Sein Drama ist ein Strom ununterbrochener, unendlicher Melodie, die teils den Sängern, teils dem Orchester in den Mund gelegt wird. Als ein in sich geschlossenes Ganzes läßt sich seine Melodie, oder irgend ein Einzelstück nur in seltenen Fällen loslösen; hier flutet alles in Einem, und nur in seiner Beziehung zum Gesamtwerk beruht die Schönheit und Bedeutung jedes Einzelnen. Als

notwendige Konsequenz seiner dramatischen Prinzipien auch dominiert in seinen nun folgenden Schöpfungen, mit Ausnahme der „Meistersinger" und des „Parsifal", der Einzelgesang. Nur mit äußerster Enthaltsamkeit verwendet er, so wunderbar er im Orchester die Kunst des Polyphonikers übt, einen vokalen Vollklang; nur wo es sich streng in den Rahmen des Dramas fügt, wo die Situation es nicht allein erlaubt, sondern bedingt, vernehmen wir ein Ensemble, einen Chor. Gleichzeitig mit der melodischen Neubildung erstrebt Wagner eine harmonische charakteristische Belebung des dramatischen Ausdruckes und eine immer bezeichnendere Begleitung des Orchesters, dem er in symphonischer Weise die Ausarbeitung der musikalischen Motive, die kunstvolle Detailmalerei überträgt, die uns das Stimmungsleben der Dichtung bis ins Einzelnste veranschaulicht. Dazu endlich noch eine rhythmische Reform, indem er an Stelle des von ihm als unvollkommen erkannten modernen Reimverses die älteste deutsche dichterische Form: den Stabreim setzt.

„Wagner", sagt Liszt, „fühlt, und mit Recht, daß er in der dramatischen Musik an dem Entwicklungsmomente angelangt ist, den Gluck und Weber vorbereiteten. Im Besitze unendlich mannigfaltigerer Mittel wie der erste, als denkender und kombinatorischer Kopf bedeutender wie der letzte, Poet und Musiker zugleich, verfügt er noch dazu über die ganze Masse von Hilfsquellen, vermöge welcher der große deklamatorische Stil in seiner höchsten Vollendung sich manifestieren kann. Aller Instrumentaleffekte, Stimmengruppierungen und Dekorationspracht usw. seiner Vorgänger hat er sich bemächtigt und alles dies auf tiefgehende Stoffe verwandt, deren Ausgiebigkeit er vollständig entwickelte. Wir glauben (Liszt schrieb dies vor 60 Jahren!), daß Wagners Werke das typische Monument des musikalischen Dramas unserer Epoche bleiben werden."

Nachdem Richard Wagner im Herbst 1848 die Dichtung „Siegfrieds Tod" vollendet hatte, faßte er die Idee, „Jesus von Nazareth" zum Mittelpunkte eines Dramas zu machen; den menschlichen, nicht den symbolischen Christus, wie er sagte; aber darum nicht minder den Gottessohn und Erlöser. Die Idee des Stücks sprechen die vom Dichter Christus auf die Lippen gelegten Worte aus: „Ich erlöse euch von der Sünde, indem ich euch das ewige Gesetz des Geistes verkünde; dieses Gesetz aber ist die Liebe, und was ihr in der Liebe tut, kann nie sündig werden." Wagner war ein gläubiger Christ. „Zu wissen, daß ein Erlöser einst dagewesen ist, bleibt das höchste Gut des Menschen. Der Weg zur Erlösung geht in den Tod und Christus hat uns das Vorbild gegeben, schön zu sterben, wozu nur ein schönes Leben gehört", schrieb er nach Vollendung des „Parsifal"*). Daß sein „Jesus von Nazareth" ein erhabenes, erschütterndes Drama geworden wäre, zeigt der dichterische Entwurf**). Doch er gab den Plan wieder auf, wie er überhaupt in jenen Tagen alles aufgab, was ihn mit Hoffnung erfüllt und so über die wahre Lage der Dinge um ihn her getäuscht hatte. Im Vorgefühl der unvermeidlichen Entscheidung, die auch ihn treffen mußte, sobald er seinem Wesen und seinen Gesinnungen treu blieb, floh er jetzt sein Zimmer und wanderte einsam hinaus ins Freie, „um sich im erwachenden Frühling zu sonnen und alle eigensüchtigen Wünsche von sich zu werfen, die ihn noch mit täuschenden Bildern an eine Welt von Zuständen fesseln konnten, aus der all sein Verlangen mit Ungestüm ihn hinaustrieb."

So traf ihn der Dresdner Aufstand im Mai 1849, den er mit vielen für den Beginn einer allgemeinen Erhebung in

*) H. v. Wolzogen, „Erinnerungen an Wagner". Leipzig, Reclam.
**) Breitkopf & Härtel. 1887. Desgl. Sämtl. Schriften XI. Ebd. auch der Entwurf zu „Die Sieger".

Deutschland hielt. Er beteiligte sich an demselben mit aufreizenden Reden und mußte, steckbrieflich verfolgt, gleich seinem Freund, dem großen Architekten Semper, die Flucht ergreifen. Mit Entschiedenheit kehrte er einer Welt den Rücken, der er seinem Wesen nach längst nicht mehr angehörte. Und er, der Geächtete und Verfolgte, „fühlte sich zum ersten Mal in seinem Leben durch und durch frei, als er der so scheinheilig um Kunst und Kultur besorgten Welt offen zurufen konnte, daß er sie aus tiefstem Grunde des Herzens verachte; er fühlte sich frei, heil und heiter, mochte er auch nicht wissen, wo er den nächsten Tag sich bergen sollte, um des Himmels Luft atmen zu dürfen." „Ich kam mir wie der Vogel in der Luft vor, der nicht bestimmt sei in einem Sumpfe zu Grunde zu gehen", heißt es in der Autobiographie. Aus allem Mißgeschick heraus aber entfaltet er sich nun zu voller Größe.

Sein ganzer Reichtum war die Partitur des „Lohengrin". Sie schützte ihn, da er sie in Leipzig für einige hundert Taler verkaufte, wenigstens vor der ersten Not. Eine gütige Fügung der Vorsehung wollte es indessen, daß, gerade als er flüchtigen Fußes die Heimat verlassen mußte, seine Kunst die langersehnte Heimat im deutschen Vaterlande fand. Auf der Durchreise nach der Schweiz in Weimar verweilend, sah er Franz Liszt eine Probe seines „Tannhäuser" dirigieren und erkannte durch diese Leistung in ihm, der sich als sein treuester Freund bewähren sollte, „sein zweites Ich". „Was ich fühlte, als ich diese Musik erfand, fühlte er, als er sie aufführte; was ich sagen wollte, als ich sie niederschrieb, sagte er, als er sie ertönen ließ", bezeugt er selbst. So durfte er leichteren Herzens hinaus in die Fremde wandern — er wußte, daß seiner Kunst daheim ein großherziger Beschützer lebte. Und was ihm selber nicht gelungen, den energischen Bestrebungen Liszts war es vorbehalten: die deutsche, die musikalische Welt erschloß sich allmählich den Werken dieses urdeutschen Meisters, für die alsbald auch

die beste und einflußreichste Musikzeitung damaliger Zeit, die von Robert Schumann gegründete und von Franz Brendel fortgeführte „Neue Zeitschrift für Musik" energisch Partei ergriff.

Die ganze Fülle der Liebestaten Liszts für Wagner ist erst durch den Briefwechsel beider*), eines der herrlichsten Bücher unserer Literatur, kund geworden. Was den Verbannten, vom klingenden Kunstleben Losgelösten viele Jahre lang allein trug und stützte, ihn mit unermüdlichem, zartestem Opfermut aus äußerer und innerer Bedrängnis rettete, ihm allerwege besonnenen Rat, unerschütterlichen Glauben, tiefinnerstes Verständnis entgegenbrachte und zu neuen Taten ermutigte, war die Freundschaft Liszts, von der Wagner selbst sagt: „Deine Freundschaft ist das wichtigste und bedeutsamste Ereignis meines Lebens." „Wo hat je ein Künstler, ein Freund für den andern getan, was Du für mich tatest!! Wahrlich, wenn ich an der ganzen Welt verweifeln möchte, hält mich ein einziger Blick auf Dich wieder hoch, hoch empor, erfüllt mich mit Glauben und Hoffnung. Ich begreife nicht, was ich seit vier Jahren ohne Dich geworden wäre: und was hast Du aus mir gemacht! Es ist hinreißend schön, Dir in diesem Zeitraume von mir aus zuzusehen!"

Wagner hatte sich inzwischen von Weimar und Eisenach aus, wo ihn die Großherzogin Maria Paulowna empfing, nach nur kurzem Aufenthalte in Zürich nach Paris, und da dieses seiner Stimmung wenig zusagte, wieder nach der Schweiz gewandt. In Zürich ließ er sich Anfang Juli 1849 nieder. Bald erwarb er sich in dem Staatsschreiber Sulzer, in Gottfried Keller, Georg Herwegh Freunde. Auch Semper, seinen Dresdner Gesinnungsgenossen, fand er hier wieder. Zu künstlerischer Produktion

*) 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1887. 3. Auflage als erweiterte Volksausgabe in 1 Bd. von E. Kloß herausgegeben 1910.

nicht aufgelegt, vertiefte er sich in philosophische Studien und Systematisierung der Kunsttheorie, und wie vor Jahren während seines ersten Pariser Aufenthaltes, griff er auch jetzt wieder zur Feder des Schriftstellers, um seinem Herzen Luft zu machen. Schon wenige Monate nachdem er ins Exil gegangen, veröffentlichte er eine kleine Schrift: „Die Kunst und die Revolution"*), darin er eine Parallele zieht zwischen dem Kunstleben der Griechen und unserm heutigen, und die moderne Kunst, im Zusammenhang mit dem ganzen politisch-sozialen Zustande der modernen Welt, als der Industrie verfallen und zum Handwerk herabgesunken bezeichnet. „Nur die große Menschheitsrevolution", meint er, „deren Beginn die griechische Tragödie (die Blüte einer konservativen Kunst) einst zertrümmerte, kann auch dies Kunstwerk (das wirkliche Drama, dieses eine unteilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes) uns gewinnen; denn nur die Revolution kann aus ihrem tiefsten Grunde das von neuem und schöner, edler, allgemeiner gebären, was sie dem konservativen Geiste einer früheren Periode schöner, aber beschränkter Bildung entriß und verschlang."

Bereits zu Beginn des nächsten Jahres (1850) ließ Wagner jener ersten Schrift eine umfangreichere: „Das Kunstwerk der Zukunft"**) folgen, die er dem Philosophen Ludwig Feuerbach***) widmete. An philosophische und kunsthistorisch-kritische Betrachtungen anknüpfend, gibt der Künstler hier das ihn erfüllende Ideal kund: „das Kunstwerk der Zukunft", wie er es nennt; denn nicht von der Gegenwart, sondern von einer ferneren Zeit erst hofft er seine Gestaltung. Hier legt er seine

*) Sämtl. Schriften. Bd. III.

**) Sämtl. Schriften. Bd. III.

***) Die Philosophie Feuerbachs trat für ihn später hinter der Schopenhauers zurück, die ihm 1854 durch Herwegh bekannt wurde. Siehe auch Wagners „Briefe an August Röckel". Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1894. 2. Aufl. 1903.

eigentliche Theorie, sein künstlerisches Glaubensbekenntnis nieder. Wiederum von der Kunst des alten Griechenlands, von der einstmaligen Vereinigung der Künste im Drama ausgehend, begehrt er eine Wiedergeburt derselben, nur auf höherer Stufe und mit unendlich reicheren Mitteln. Die Einzelkünste — und zwar ebensowohl die „reinmenschlichen" Kunstarten: Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst, als die aus der „Nachbildung der Natur hervorgegangenen": Architektur, Skulptur und Malerei — deren bisherige Entwicklung ihm nur als Durchgangsmoment erscheint, sollen ihr „egoistisches" Sonderleben dahingeben und sich gemeinsam zu höchster, vollkommenster Leistung verbinden. „Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama: nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist. Nur aus gleichem gemeinschaftlichen Drange aller drei Kunstarten kann aber ihre Erlösung in das wahre Kunstwerk, somit dies Kunstwerk selbst ermöglicht werden. Erst wenn der Trotz aller auf ihre Selbständigkeit sich bricht, um in der Liebe zu den andern aufzugehen; erst wenn jede sich selbst nur in der andern zu lieben vermag, erst wenn sie selbst als einzelne Künste aufhören, werden sie alle fähig, das vollendete Kunstwerk zu schaffen. Somit wird das Drama der Zukunft genau dann von selbst dastehen, wenn nicht Schauspiel, nicht Oper, nicht Pantomime mehr zu leben vermögen, wenn der Architekt, der Bildhauer und der Maler ihren höchsten und wahren Beruf darin erkennen, dem Gesamtkunstwerk zu dienen."

Dies ungefähr der Gedankengang des in poetisch-philosophischem Stile geschriebenen Werkes. Er war zu neu, zu herausfordernd kühn, um nicht noch viel entschiedenerer Opposition zu begegnen, als sie schon Wagner, der kühne Dramatiker und rücksichtslose Harmoniker, hervorrief. Hatte man sich der vollen Erkenntnis seines Reformatorentums auf praktischem Gebiete bisher noch verschließen können — seinen Theo-

rien gegenüber war dies nicht möglich. Mit unerbittlicher Klarheit sprachen seine literarischen Werke seine Ideen und Forderungen aus. In der Natur der Sache gleichwohl lag es, daß das große Publikum der rein ästhetischen Frage ferner blieb, als der praktisch musikalischen. Auf beschränkterem Terrain wurde demnach dieser Kampf ausgefochten. Ein dramatisches Kunstwerk unter Beteiligung aller Schwesterkünste zwar hatte schon Carl Maria von Weber erstrebt. Auch Goethe mochte etwas dem Ähnliches im Sinn haben, als er zu Eckermann sagte: „Da ist Poesie, da ist Malerei, da ist Gesang und Musik, da ist Schauspielkunst, wenn alle diese Reize von Jugend und Schönheit an einem einzigem Abende und zwar auf bedeutender Stufe zusammenwirken, es gibt dann ein Fest, das mit keinem andern zu vergleichen ist." Und Herder redet von „einem aufzurichtenden Odeum, einem zusammenhängenden lyrischen Gebäude, in welchem mit Umwerfung der ganzen Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs Musik, Poesie, Aktion und Dekoration Eins sind." Das Ideal eines Gesamtkunstwerkes in ausgebildetster Form war indessen eine ureigene Schöpfung Wagnerschen Geistes.

Der vielfach verbreiteten Annahme gegenüber, als glaube er in seinen eigenen bis dahin veröffentlichten Opern dies „Kunstwerk der Zukunft" bereits erreicht zu haben, verwahrt er sich auf das entschiedenste in seinem umfangreichsten schriftstellerischen (1852 erschienenen und 1869 neu aufgelegten) Werke: „Oper und Drama"*). Hier arbeitet er auf ein noch bestimmteres Erfassen des durch die zuvorgenannte Schrift erlangten Resultates hin. Er behandelt im ersten Teil „die Oper und das Wesen der Musik", im zweiten „das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst"; im dritten „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft". Diesem ernsten kunst-

*) Sämtl. Schriften. Bd. III und IV.

wissenschaftlichen, seine Theorie am eingehendsten wiedergebenden Werke schickte er neben einigen kleineren Arbeiten seine „Drei Operndichtungen" (1851) voran, in deren Vorwort, als „Mitteilung an seine Freunde" er uns jene Eingangs erwähnten für sein Verständnis höchstbedeutsamen Aufzeichnungen über sein Leben schenkte, mit denen er „der Aufführung eines neuen Werkes eine Grundlage zu verschaffen" strebte.

Sein Versuch, sich auf Anraten Liszts und anderer Freunde, im Februar 1850 durch einen möglichen Erfolg als Opernkomponist in Paris seine Existenz dauernd zu sichern, scheiterte leider an seiner physischen und psychischen Unfähigkeit, seinen Widerwillen gegen jede Berührung mit dem Pariser Opernwesen zu überwinden. Ein nervöses Leiden befiel ihn bei seiner Ankunft in der Seinestadt und zwang ihn, von jedem für sein Vorhaben nötigen Schritte abzusehen. Der für Paris geplante Entwurf: „Wieland der Schmied" blieb nun unausgeführt. Er bot ihn Liszt an. Über Bordeaux, wohin ihn Frau Jessie Laussot — die nachmalige Gattin des Kulturhistorikers Carl Hillebrand — eingeladen hatte, kehrte Wagner im Juli nach Zürich zurück. Hier ließ er sich seit 1850 mehrere Winter hindurch bereit finden, in den Orchesterkonzerten der „Musikalischen Gesellschaft" einzelne Werke, namentlich Beethovensche Symphonien, sowie im Theater verschiedene Opern zu leiten; auch veranstaltete er bisweilen eigene Konzerte. Die erläuternden Programme zu Beethovens „Eroica" und der „Coriolan"-Ouvertüre, desgleichen zur „Tannhäuser"- und „Holländer"-Ouvertüre und dem „Lohengrin"-Vorspiel*) schrieb er für derartige Zwecke. Auch die kleine Schrift „Ein Theater in Zürich" fällt in diese Zeit. Später (1854) nahm er sich auch eines Quartettvereins an, dem er unter anderem Beethovens Cis-moll-Quartett einstudierte.

*) Sämtl. Schriften. V. Spätere Erläuterungen zu Tristan-, Meistersinger-, Parsifal-Vorspielen Bd. XII.

Neuen Mut und frische Schaffensbegeisterung hatte inzwischen die Kunde in ihm erweckt, daß sein bisher lebendig begraben liegender „Lohengrin" zum ersten Mal unter Liszts Leitung in Szene gehen sollte. Am 28. August 1850, bei Gelegenheit des Herder- und Goethefestes in Weimar, fand die erste Aufführung des Werkes statt, das Liszt als „eine der merkwürdigsten Schöpfungen der Poesie und der Musik der Gegenwart" bezeichnet. War nun der Erfolg zuvörderst auch nicht der erwartete, so legte Liszt, „um dem Verständnisse aufzuhelfen, dem Publikum seine eigene Anschauung und Empfindung von dem Werke in einer Weise dar, die an überzeugender Beredtheit und hinreißender Wirksamkeit ihres gleichen noch nicht gehabt." Offen und begeistert trat er, der Weltberühmte, anerkannt Geniale, für Wagner in die Schranken — und der Erfolg lohnte ihm. Seine glänzende Schrift*) in Verbindung mit seinem praktischen Vorgehen in Weimar erregte allgemeines Aufsehen und brach Wagner Bahn. Sie gab gleichzeitig das Signal zur Eröffnung der literarischen Wagner-Bewegung, die bis zu Ende des neunzehnten Jahrhunderts nicht zur Ruhe kam.

Der Mahnruf Liszts, ein neues Werk zu schaffen, ging nun nicht ungehört an Wagner vorüber: er griff zurück nach dem früher begonnenen Nibelungendrama. Der Stoff aber ergab sich als zu reich, um sich in den Rahmen eines Dramas zu fügen; so entstand, in umgekehrter Reihenfolge, noch ein zweites und drittes, dem sich endlich auch noch ein Vorspiel anschloß, und damit war der Plan zu einem in seiner Art einzigen Werke: einer musikalischen Tetralogie, geschaffen. Binnen kurzem ward die große Dichtung vollendet und zunächst (1853) in nur 50 Exemplaren als Manuskript für seine Freunde gedruckt, zehn Jahre später erst unter dem Namen: „Der Ring des Nibelungen" veröffentlicht, deren einzelne Teile der Meister nun „Die Wal-

*) Liszt, Ges. Schriften, Bd. III, 2.

küre", „Siegfried" und „Götterdämmerung", deren Vorspiel er „Das Rheingold" benannte. Die riesigen Dimensionen, in denen dieses Werk angelegt war, sollten von vornherein die Möglichkeit ausschließen, es unserm bestehenden Opernrepertoire einzuverleiben. Nur unter den außergewöhnlichsten Umständen sollte es zur Darstellung gebracht werden können. Wie einst im alten Athen das Theater seine Räume nur an besonderen heiligen Festtagen öffnete, so wollte auch Wagner sein Werk nur als Festspiel aufgeführt wissen. In Gegenwart eines einzuladenden deutschen Publikums und unter Mitwirkung der vorzüglichsten dramatischen Sänger Deutschlands, sollte die Aufführung an vier auf einanderfolgenden Abenden und auf einer eigens zu errichtenden Bühne, deren Verwirklichung er von der Gunst eines Fürsten erhoffte, stattfinden.

„Mit großer Freudigkeit" begann Wagner, von einem Ausflug nach Norditalien und Paris, wo er mit Liszt zusammentraf, zurückgekehrt, nach fünfjähriger Unterbrechung seines musikalischen Produzierens, in der Jahreswende von 1853—54 die musikalische Ausführung seiner Dichtung. Schon im vorausgehenden Sommer war ihm, schlaflos in einem Gasthofe zu Spezzia liegend, die erste Eingebung seiner Musik zum „Rheingold" gekommen. Im Mai 1854 war die Partitur vollendet, am 27. Dezember desselben Jahres auch die „Walküre" bis auf die erst im Frühjahr 1856 beendete Instrumentation abgeschlossen. Dazwischen hatte er 1855 auch einen Stoff „Die Sieger" konzipiert. Am 20. Januar 1857 wurde der „Siegfried" begonnen. Am 8. Mai lag der erste, am 30. Juni der zweite Akt fertig vor. Indessen trat der Dichterkomponist nach mehreren Jahren der Zurückgezogenheit zum ersten Male wieder mit dem großen öffentlichen Kunstleben in Verbindung, als er, wiederholtem Drängen nachgebend, im Februar 1855 einer Einladung nach London zur Direktion der philharmonischen Konzerte folgte. Acht derselben, vom 12. März bis

25. Juni leitete er daselbst. Obwohl von Vorurteilen begrüßt und — wie in seinem deutschem Vaterlande — von der Presse, der „Times" vor allem, vielfach angefeindet, gelang es ihm doch in immer höherem Grade, die Sympathien des Publikums zu erwecken, deren Kundgebung sich bei seinem endlichen Scheiden bis zum wahrhaften Enthusiasmus steigerte. Einem wiederholten Rufe nach London jedoch gab er ebensowenig als einer Einladung nach Boston und New York und einer späteren nach Rio Janeiro Gehör. Er verweilte mit kleinen Unterbrechungen in Zürich, wo er, dank seinen Freunden Wesendonks, ein ihn beglückendes Asyl gefunden hatte, das er bald nach seinem Einzug, am Charfreitag 1857, durch Skizzierung seiner „Parsifal"-Dichtung weihte. Leider vertrieb Minnas Stellungnahme gegenüber seinen sich sehr warm gestaltenden Beziehungen zu der geistvollen Frau Mathilde Wesendonk, über die seine herrlichen Briefe an sie näheren Aufschluß geben*), ihn nur zu bald aus dem behaglichen Zufluchtsort, so daß er im Spätsommer 1858 nach Venedig übersiedelte. Dort, sowie schließlich in Luzern, ward am 19. Juli 1859 ein schon 1854 skizziertes, im Herbst 1857 begonnenes Werk zur Vollendung gebracht: das nach Gottfried von Straßburgs glühender Liebesdichtung geschaffene musikalische Drama „Tristan und Isolde". Der Wunsch, ein hinsichtlich des Umfangs und der szenischen Anforderungen, wie er meinte, leichter aufführbares Werk zu liefern, hatte den Künstler zu einer Unterbrechung seiner Arbeit an den „Nibelungen" veranlaßt. Eine gewisse Verwandtschaft zwischen dem Heldenpaar der letzteren und dem des „Tristan" hatte ihn zur Wahl eines Stoffes angereizt, den er als einen „Ergänzungsakt des großen, ein ganzes Weltverhältnis umfassenden Nibelungenmythus" betrachtete. Das Bedürfnis

*) „Richard Wagner an Mathilde Wesendonk", herausgegeben von W. Golther. Berlin, Alex. Duncker. 1904. 37. Aufl.

aber, endlich wieder einmal etwas von sich selber zu hören und in lebendige Berührung mit seiner Kunst zu treten, drängte ihn, jetzt einen Versuch zur Rückkehr in sein deutsches Vaterland zu wagen. Ein im Sommer 1859 an den ihm wohlgeneigten Großherzog von Baden gerichtetes Gesuch, ihm eine dauernde Niederlassung in seinem Lande zu erwirken, schlug jedoch an der Forderung des Königs von Sachsen fehl, daß Wagner sich vor der Begnadigung der richterlichen Untersuchung zu stellen habe. Infolgedessen wandte sich dieser im September desselben Jahres nach Paris.

Gleich der Hoffnung, den „Tristan" in Karlsruhe zur Aufführung zu bringen, scheiterte zwar auch die Idee, mit einer deutschen Truppe im Saal der Pariser italienischen Oper eine Mustervorstellung seines neuesten Werkes zu veranstalten. Dagegen gewannen drei im italienischen Theater von Wagner gegebene Konzerte (im Januar und Februar 1860) seiner Musik einflußreiche Freunde, wie den preußischen Gesandten Graf Pourtalès und seine Gemahlin, den Maler Gustave Doré, die Schriftsteller Gasperini und Nuitter; mochte immerhin die Kritik sich mit geringen Ausnahmen in mehr oder weniger feindseligen Auslassungen ergehen, und selbst Berlioz, der doch in Frankreich verwandten Bestrebungen wie Wagner in Deutschland oblag, einen Protest gegen die mißverstandene „Schule der Zukunftsmusik" für nötig erachten*). Den durch stete Schuldenlasten bedrängten Verhältnissen des Dichterkomponisten vermochten die Konzerte nicht aufzuhelfen. Doch kam für Deckung des unerwarteten Defizits derselben die Wagner damals ganz fernstehende großherzige Frau von Kalergis — als Frau von Mouchanoff später in Musikerkreisen verehrt und geliebt — auf. Da lenkte die Fürstin Pauline Metternich, die

*) Wagner entgegnete in dem „Brief an H. Berlioz". Sämtl. Schriften. Bd. VII.

Gattin des österreichischen Botschafters in Paris, die Aufmerksamkeit des Hofes auf den deutschen Komponisten, und Napoleon III. befahl die Aufführung des „Tannhäuser" in der Académie impériale de musique.

Was Richard Wagner zwanzig Jahre früher als Wunsch und Traum vor der Seele geschwebt: eins seiner Werke von den glänzenden Kräften der Pariser „großen Oper" wiedergegeben zu sehen, das bot sich ihm nun dar. Zudem noch gewährte ihm die Gunst des Kaisers unumschränkte Freiheit bezüglich der vorhandenen, oder noch zu erwerbenden Mittel. Mit Begeisterung und der Erwartung einer vollendeten Aufführung begann der Meister im September 1860 die Vorbereitungen. Um das Publikum über das Wesen seiner Kunst aufzuklären, fügte er der Herausgabe von vier seiner Operndichtungen in französischer Prosaübertragung ein Vorwort bei, das später unter dem Titel „Zukunftsmusik" auch in deutscher Sprache erschien*). Er arbeitete die Partitur noch einmal durch, erweiterte die Venusszene und gestaltete das einleitende Ballett, seinen neueren Prinzipien gemäß, zu einem großartigen choreographischen Gemälde, das, voll antiker Lebens- und Sinnenfreude, den Venushof in farbenprächtiger Schönheit darstellt. Diese neue Ausführung der beiden Szenen wollte Wagner fortan als einzig gültige für die Aufführung anerkannt wissen**). Sie ist in Bayreuth 1904 zu sieghafter Darstellung gelangt. Weiter gewann der Tondichter Niemann, den besten Tannhäuser unter den deutschen Tenoristen, für die Titelrolle und fand auch für die übrigen Partien in Madame Tedesco als Venus, Fräulein Sax als Elisabeth, Morelli als Wolfram die geeigneten Kräfte. Nachdem er jedoch, zufolge der Intrigen gegnerisch gesinnter Rezensenten, den Sänger der Hauptrolle

*) Sämtl. Schriften. Bd. VII.
**) Sämtl. Schriften, II, „Tannhäuser", Anmerkung.

wachsender Entmutigung verfallen und sich selber die Leitung des Orchesters konsequent versagt sah, verlangte er seine Partitur wieder zurückzuziehen. Vergebens. „Geist- und schwunglos" ging denn, laut Wagners eignen Worten, der „Tannhäuser" am 13. März 1861, unter Dietschs Führung in Szene. Wohl waren einige Nummern der Oper, wie die Ouvertüre, das Septett, der Marsch u. a. von lebhaften Beifallsbezeigungen begleitet. Aber eine durch den überwiegenden Teil der Presse und zumal den sich vornehmlich aus Mitgliedern des kaiserlichen Hofstaates zusammensetzenden „Jokeyklub" repräsentierte Oppositionspartei, die sich für das Ausbleiben des in der Mitte des zweiten Aktes beliebten Balletts rächte, beraubte dieselbe so systematisch allen Erfolges, daß der Komponist nach dreimaliger Wiederholung eines Skandals ohne gleichen, trotz der Demonstrationen des Publikums und selbst des anwesenden Kaiserpaares, sein Werk zurückzog*).

Zur Wiederaufführung desselben war er nicht zu bestimmen. Übrigens fehlte es auch nicht an Kundgebungen zu Wagners Gunsten. Baudelaire, Jules Janin, Pasdeloup traten für ihn ein, die Opéra comique bewarb sich um das Aufführungsrecht der mißhandelten Oper; selbst die Idee, ein Wagner-Theater zu gründen, kam auf. Doch der Dichterkomponist verließ Paris. Erst 34 Jahre später, als er längst im Grabe ruhte, wurde der skandalöse Vorgang am 13. Mai 1895 durch eine triumphreiche Wiedererstehung des „Tannhäuser" auf Frankreichs erster Opernbühne gesühnt, ja allmählich sah sie auch die anderen Werke des deutschen Künstlers lebendig werden. Diesem hatte sich endlich sein Vaterland wieder erschlossen. Nach einem festen Stützpunkt in dessen Mitte sah er sich gleichwohl vergeblich um.

*) Von der Leidensgeschichte des „Tannhäuser" in Paris geben die Briefe Wagners an Fürstin Pauline Metternich, die Ende September 1893 in der „Neuen freien Presse" veröffentlicht wurden, ein deutliches Bild.

Die Theaterleitungen und Intendanzen hielten sich sorglich von ihm fern. Er mußte in der Welt umherziehen und Konzerte mit Fragmenten aus seinen Werken veranstalten, da sich ihm keine Bühne darbot. Am 15. Mai 1861 hörte er in Wien seinen „Lohengrin" zum ersten Male. Im August war er bei Liszt in Weimar. Für mehrere Monate quartierte er sich im Februar 1862 in Biebrich ein, um die begonnenen „Meistersinger" zu fördern. Deren Vorspiel und die Tannhäuser-Ouvertüre dirigierte er, nachdem ihm seit dem Mai 1862 auch die Rückkehr nach Sachsen offen stand, in seiner Vaterstadt Leipzig im November dieses Jahres, in einem wenig besuchten Konzert des ihm befreundeten Weißheimer; dann erntete er in Petersburger und Moskauer Konzerten erfreuliche Erfolge. Das Verlangen, seinen „Tristan" auf der Bühne lebendig zu sehen, aber schien ungestillt bleiben zu sollen. Die vom Großherzog von Baden gewünschte Aufführung in Karlsruhe scheiterte am Widerstand seines Theaterdirektors Eduard Devrient. Auch die in Wien begonnenen Vorbereitungen hatte man nach 77 Proben wieder aufgegeben und das Werk — mit dessen neuem, während der Beschäftigung mit den „Nibelungen" in ihm zur Reife gekommenen Stil er sich von den Gewohnheiten der Opernbühne weit und weiter entfernt hatte — für unaufführbar erklärt, dafern sich der Komponist nicht zu Abänderungen verstehe. In schmerzlicher Erkenntnis, daß die Stunde für sein Drama noch nicht gekommen sei, hatte er dasselbe zurückgenommen, um, Wien, oder vielmehr das nahe Penzing, am 23. März 1864 kampfesmüde, unter schwerer Schuldenbedrängnis verlassend, sich über München nach der Schweiz zu wenden. Auf dem Gute seiner Freunde Franz und Eliza Wille, Mariafeld bei Zürich, fand er zunächst Aufnahme*). Nicht lang aber

*) Vgl. Eliza Wille, „Fünfzehn Briefe von R. Wagner". Berlin, Paetel. 1894. 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1908.

war auch hier seines Bleibens. Am 30. April begab er sich nach Stuttgart.

„Ich war am Vergehen", schreibt er selbst*). „Jede Bemühung für mein Gedeihen war fehlgeschlagen; das sonderbarste, fast dämonische Mißgeschick vereitelte jeden meiner Schritte; ich war entschlossen, mich für alle Zeiten in eine Zuflucht zurückzuziehen und für immer jeder künstlerischen Unternehmung zu entsagen." Da endlich ereignet sich das „Wunder" seines Lebens, wie er selbst es nannte. Ein begeisterter Verehrer der Kunst Richard Wagners, besteigt Ludwig II. den bayerischen Königsthron, und sein königliches Wort lädt den Künstler am 5. Mai 1864, durch seinen Kabinettssekretär Pfistermeister, ungesäumt an seine Seite. Jeder Unbill entzogen, soll er fortan in München seinem Schaffen leben. So hat sich in Wahrheit „der Fürst" gefunden, den Wagner einst, anscheinend aussichtslos, für Vollendung und szenische Verwirklichung seiner „Nibelungen" herbeigesehnt hatte. „Der gefahrvolle Weg" — so schließt er seine Autobiographie — „auf den mich heute mein Schicksal zu höchsten Zielen berufen hatte, sollte nie frei von Sorgen und Nöten von bis dahin mir noch ganz ungekannter Art sein; nie jedoch hat unter dem Schutze meines erhabenen Freundes die Last des gemeinsten Lebensdruckes mich wieder berühren sollen." Genug, „in dem sommerlichen Königreich der Gnade", unter dem Schirm des jugendlichen Herrschers, der „sein Vaterland, seine Heimat, sein Glück" ward, fand er nach langer Irrfahrt ein neues Leben, fand seine Kunst ein gesichertes Gedeihen.

Fürs erste galt es nun „Tristan und Isolde" auf die Bühne zu rufen. Das lang vergebens gesuchte, zur Bewältigung der Titelrollen berufene Künstlerpaar war endlich in Ludwig

*) An Frau v. Mouchanoff. Siehe Tappert: „R. Wagner." Elberfeld, Lucas. 1883.

Schnorr von Carolsfeld und seiner Gattin Malwina geb. Garrigues erstanden. Wagner selbst erzählt, wie er an den Studien des Sängers begeisterten Anteil genommen, wie er in ihm sein höchstes Ideal erfüllt sah; ja, wie er, überwältigt von der grandiosen Auffassung dieses Künstlers, nach der vierten Aufführung seiner Oper jede fernere Wiederholung derselben verweigerte.

Die Wirkung des „Tristan" war in Wahrheit die gewaltigste, als er am 10. Juni 1865, unter Leitung des 1864 nach München berufenen Hofkapellmeisters Hans von Bülow, zum ersten Mal über die Bühne ging. Er erscheint als der höchste, der vielleicht auf die kühnste Spitze getriebene Ausdruck künstlerischer Individualität und Selbständigkeit; war er doch auch des Meisters Lieblingswerk. Was Wagner in seinen früheren künstlerischen Taten vorbereitet, in seinen theoretischen Schriften als Forderung aufgestellt und als das eigne höchste Ziel bekannt: hier ist es erreicht. Darum, während er sich einst sehr entschieden gegen die Annahme verwahrte, als glaube er mit seinen früheren dramatischen Arbeiten bereits seinem Ideale genügt zu haben, spricht er es nun offen aus, daß er an den „Tristan" die strengsten aus seinen theoretischen Behauptungen fließenden Anforderungen zu stellen erlaube. Er bezeichnet ihn (in dem Aufsatz „Zukunftsmusik", 1861) als das wenn auch unbewußte Ergebnis seines Systems, im Gegensatz zu seinen übrigen Werken, die teils („Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin") vor der eigentlichen Entwicklung desselben, teils (die „Nibelungen") gleichzeitig mit diesem entstanden. (Die „Meistersinger" wurden bekanntlich erst später, 1867, beendet.) Ja er erklärt sogar, daß er, indem er sich hier „mit der vollsten Freiheit und gänzlichsten Rücksichtslosigkeit gegen jedes theoretische Bedenken bewegte, sein System weit überflügelte." Als einen Vorzug des Werkes erkennt er die gesteigerte Innerlichkeit desselben, derzufolge die Handlung sich nur

aus ihren inneren Motiven entwickelt. Die Menschenseele selbst ist hier gleichsam der Schauplatz der Tragödie. „Mit voller Zuversicht", sagt er, „versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem innersten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, weil die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist." Keineswegs reich an äußeren Vorgängen und eigentlicher Handlung, wirkt das Ganze, eine flammende Apotheose der Liebe, gleichwohl so hochdramatisch und voll leidenschaftlicher Allgewalt, daß wir ihm in dieser Beziehung die erste Stelle unter Wagners Tondichtungen zuerkennen müssen. Es ist ein exzeptionelles, ein einziges Werk, dem wir hier gegenüberstehen, das empfinden wir bereits während der allerersten Szenen. (Wo vernahm man je auch einen eigentümlicheren Operneingang, als den a-cappella-Gesang des Seemanns hinter der Szene, während dessen das Orchester schweigt?) Die Tonsprache ist von einer Freiheit und Kühnheit, von einer Innerlichkeit und Macht des Ausdrucks, daß sie den Empfänglichen unwiderstehlich in regste Mitleidenschaft zieht. Die „Wirkung auf das menschliche Gemüt", um die es Wagner in erster Linie zu tun ist, kann somit nicht ausbleiben, dafern ihr nur Unbefangenheit, nicht gegnerische Voreingenommenheit entgegentritt. Dazu spürt man zu sehr — welche Saiten der Komponist auch anschlage — das Ausströmen der eigensten Seelenempfindung, fühlt man sich zu unweigerlich unter der Wahrheit zwingendem Bann. Das Gefühl innerster Notwendigkeit verläßt uns das ganze Stück hindurch nicht. Es ist als müsse alles eben so und nicht anders sein, und ganz natürlich scheint es, wenn die geschlossene Kunstform zur offenen Szene sich erweitert, wenn

die rezitiert gesungene dramatische Wechselrede die Arie, das Duett, den Chor nach alter Art ersetzt.

Man denke jedoch nicht, daß mit den alten lyrischen Opernformen auch das lyrische Element aus Wagners Drama ausgeschieden sei! Im Gegenteil. Dem Ausleben der musikalisch-poetischen Stimmung hat er nirgend, selbst auf Kosten einer fortdrängenden dramatischen Wirkung, breiteren Raum vergönnt, und der Gipfelpunkt des Werks, die fast den ganzen zweiten Akt und den vollen vierten Teil der Partitur füllende Liebesszene, ist rein lyrischen Charakters. Aber das lyrische Element steht im engsten Zusammenhang mit der jeweiligen Situation; es schädigt nicht durch unmotiviertes Verweilen die dramatische Einheit, löst das Drama nicht in eine Folge zusammenhangloser Einzelteile auf, sondern kommt nur da zu Worte, wo es die psychologische Treue, die innere Wahrheit gebietet. Trotz der unerhört sparsamen Verwendung des Chors, der fast durchgehends einstimmigen Gesangsführung, der vorwiegend nur den beiden Titelrollen übertragenen Handlung, tritt nirgends Einförmigkeit hervor, und inmitten einer vom Anfang bis zu Ende festgehaltenen einheitlichen Grundstimmung entbehren wir nicht Farbenwechsel und Mannigfaltigkeit. Höchstes Interesse namentlich erregt die ausgedehnte Anwendung des Motivenprinzips, vermöge deren der Dichterkomponist alle Einzelteile des mächtigen Baues zu einem einheitlichen symphonischen Ganzen verbindet. Die Erfindung der Motive ist überaus genial und charakteristisch, dabei von großer Einfachheit. So personifiziert er Isolde, die Eignerin des Liebeszaubers, durch vier chromatisch aufsteigende Töne, und Tristan mittelst fünf kurzer Noten: einen aufsteigenden Ganzton und Halbton, welcher letztere, wiederholt angeschlagen, in die Septime zurücksinkt. Gleichzeitig mit der eigentümlichen thematischen Arbeit bewundern wir in dieser Partitur die feine, den geheimnisvollen Verschlingungen und

Wandlungen der Empfindung angepaßte Polyphonie. Von bloßen Füllstimmen ist hier keine Rede, jede Orchesterstimme geht für sich in Selbständigkeit und Freiheit. Die Harmonik ist kühn, wie wir sie bei Wagner kennen. Der leidenschaftlich unruhige verminderte Septimenakkord, Nonen- und Undezimenakkorde spielen eine hervorragende Rolle. Von der Chromatik und Enharmonik macht der Komponist den freiesten Gebrauch. Und wie reden die Instrumente; wie versteht er sie zu wählen und zu mischen und auf das charakteristischste zu verwerten! Neue unbegreifliche Effekte weiß er zu erzielen, Klänge, die der Natur abgelauscht scheinen, wie sphärenhafte, wahrhaft ätherische Tonverbindungen. Mit Recht hat man gesagt, seit Beethovens Tode habe das Orchester nirgend hinreißender und geistvoller gesprochen als im „Tristan" und den folgenden Werken des Meisters; wie denn Wagner in der Tat das in den Beethovenschen Symphonien zur höchsten Höhe entwickelte orchestrale Sprachorgan zuerst dramatisch verwendet und somit das Drama auf symphonischem Grunde auferbaut. Die Polyphonie und das Kolorit seines Orchesters haben nun auch eine derart allgemeine, sich über die Oper hinauserstreckende Wirkung geübt, daß sie sich selbst den Tonsetzern unwiderstehlich aufdrängten, die sich Wagners Grundsätzen im übrigen verschlossen.

Nicht aber in Einzelheiten, in seiner Ganzheit vielmehr beruht der Wert und die Bedeutung eines Werkes, dessen überreiche Schönheiten erst sehr allmählich in weiteren Kreisen zur Würdigung gelangten. Ein volles Jahrzehnt fast blieb es ausschließlich das Eigentum Münchens, und lange wollte es scheinen, als sei mit dem Heldensänger Schnorr, der, tragisch genug, bald nach jenen ersten Aufführungen starb, auch der „Tristan" selber zu Grabe getragen. Indessen erstand in dem Münchner Sängerpaar Vogl ein zweiter Tristan, eine zweite Isolde, deren allbewunderte Leistungen nicht allein München

(1872, 1874, 1881, 1883 uff.), sondern später auch Weimar (bei wiederholtem Gastspiel 1874 und 1875), Königsberg (1881 und 1883), Frankfurt a. M. (1884) und andern Orten zu gute kamen. Auch in Berlin (1876), Leipzig und Hamburg (1882), in Wien und Bremen (1883), in Dresden und Karlsruhe (1884) überzeugte man sich zunächst, daß die Schwierigkeiten des verketzerten Dramas keine unüberwindlichen sind. Heute befreunden sich selbst kleinere Bühnen unbedenklich mit demselben. Man hat sich in das Verständnis dieser kompliziertesten Aufgabe eingelebt; ja sogar im Ausland, in New York (1886), Bologna (1888), London, Rom, Mailand, Paris und anderwärts empfing man das zaubervolle Werk des deutschen Meisters mit Enthusiasmus.

Der vorzeitige Tod Schnorrs, seines Tristan, raubte Wagner gleichzeitig eine zweite aussichtsvolle Hoffnung. Sein Plan einer in München zu errichtenden königlichen Schule für Musik und dramatische Kunst, wie er ihn in einem umfänglichen Bericht an den König*) niederlegte, knüpfte sich an den Gewinn Schnorrs. In ihm sollte die Anstalt eine ihrer Hauptstützen finden und dem Streben des älteren Meisters das seine sich vereinen. Er sollte als Gesanglehrer eintreten, um jenem, sich aus der Eigentümlichkeit unserer Sprache selbständig ergebenden, von Einflüssen der italienischen Schule sich frei erhaltenden Gesang, wie er Wagners Intentionen entsprach, den Weg zu bahnen. „Die Begründung eines musikalischen deutschen Stils in dem Vortrag und der Darstellung der Werke des deutschen Geistes" war die gemeinsame Losung beider. Was aber dem einen nicht mehr zu erleben vergönnt blieb, dem andern war es beschieden. Mit der unter Hans von Bülows Direktion am 14. Oktober 1867 erfolgten Eröffnung des Münchener Konservatoriums trat Richard Wagners Plan

*) Sämtl. Schriften. Bd. VIII.

ins Leben. Der Meister selber nahm keinen unmittelbaren Anteil daran; blieb er doch, dank königlicher Vergünstigung, von jeder amtlichen Verpflichtung frei. Nur an der Einstudierung seiner Werke auf der Hofopernbühne beteiligte er sich persönlich. So an den Mustervorstellungen von „Holländer", „Tannhäuser" und Lohengrin" (1866 und 67), bei denen er zum ersten Mal seine Intentionen voll verwirklichen konnte; so daß er mit ihnen die Norm für den Darstellungsstil seiner Werke feststellte. Im übrigen verwandte er seine ganze Kraft allein auf seine schöpferischen Arbeiten.

Von der unermüdeten Tätigkeit seines Geistes brachte das Jahr 1868 der Welt ein neues Zeugnis. Seiner Broschüre „Deutsche Kunst und deutsche Politik" — die den Kulturberuf der deutschen Fürsten zum Gegenstand hat und es als Bayerns Aufgabe insbesondere betrachtet, die deutsche Kunst zu fördern und zu heben und damit Preußens praktischen Beruf zu ergänzen — folgte am 21. Juni die erste Aufführung seines 1867 beendeten Werkes: der mit dem „Lohengrin" gleichzeitig entworfenen „komischen" Oper „Die Meistersinger von Nürnberg".

Wer mit der Erwartung einer komischen Oper im herkömmlichen Sinne an dieselbe herantrat, mußte allerdings fehl gehen. Wer begehrt auch leichten Genuß von Wagner? Mehr Satire als Komik findet sich drin, und auf sehr ernsthaftem Hintergrunde treibt der Humor sein Spiel. Der Kampf der Wahrheit gegen die Vorurteile, die das einst nützlich Gewesene zum ewig gültigen Gesetz stempeln wollen, die Erlösung der Musik aus den Fesseln eines toten Formalismus ist die Grundidee des Ganzen, in dessen Helden Wagners eigenes Künstlertum repräsentiert erscheint. Schon die darin ausgesprochene Tendenz, die durch die damit verbundene „innere Handlung": die entsagende Liebe des Hans Sachs zu Eva, eine wundersame Vertiefung empfängt, reichte, von ihrer

musikalischen Ausführung ganz abgesehen, hin, die alte Opposition zu erwecken, die denn auch stürmischer denn je ihre Stimme erhob. Zur abgetanen Philisterschar der Meistersinger mochte eben keiner gehören. So redete man dreist von gekünsteltem Schaffen, von Mangel an Maß, an Form und Schönheit; ja man scheute sich nicht, dem Meister, der gerade in diesem Werk eine spezifisch musikalische Tat von imponierendster Kunst und formell technischer Vollendung hingestellt hatte, „die geniale Begabung" streitig zu machen.

Gegenüber dem faktischen Erfolg der tief aus dem deutschen Volkswesen geschöpften Oper auf allen Bühnen, wo sie erschien, — und keine der namhafteren unseres Vaterlandes fehlt in ihrem Kreise, ja selbst Paris nahm sie 1897 mit Entzücken auf — mußte nichtsdestoweniger endlich jeder kritische Zweifel verstummen. Die Ereignisse des Jahres 1870 verhalfen uns Deutschen inzwischen dazu, unser eigenes Wesen, unsere nationale Besonderheit mit offenerem Blick anzuschauen, uns der Vorzüge unseres Besitzes bewußter zu werden. Auch die urdeutschen Taten Wagners lernte man dankbarer denn zuvor schätzen. Was ehedem noch fraglich blieb, es ward bald eine nicht mehr zu leugnende Tatsache: im Herzen unsres Volkes hatten seine Werke ihren festen, weil grundnatürlichen Boden gefunden. So durfte er, der noch im Jahre 1862 trübe der Hoffnung entsagen zu müssen meinte, das Hauptwerk seines Lebens jemals auf der Bühne lebendig, ja überhaupt nur musikalisch beendet zu sehen, schon im April 1871 den Mut finden zu einer „Aufforderung an die Freunde seiner Kunst", die Aufführung seines Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen" zu ermöglichen und die nationale Wiedergeburt durch eine künstlerische große Tat zu feiern. Mochte auch seine Hoffnung, Kanzler und Oberhaupt des deutschen Reichs für das Nationale seines Unternehmens zu interessieren, sich als eine illusorische erweisen: sein Ruf fand ein Echo im ganzen deutschen Land und jenseits

seiner Grenzen bis hinüber in die neue Welt. Ein Patronatverein, der vor allem die nötige finanzielle Stütze gewähren sollte, ward gegründet; „Wagnervereine" bildeten sich allerorten, die sich gleichfalls die Förderung des Zwecks, insbesondere durch Sammlung von Beiträgen, zur Aufgabe stellten, so daß durch das gemeinsame eifrige Wirken die Ausführung des großen Plans, der Gewinn der dazu erforderlichen Mittel — einer Summe von 900 000 Mark — wenigstens großenteils gesichert wurde.

In Bayreuth, der im Herzen Deutschlands gelegenen, ehemaligen Markgrafenstadt, hatte Wagner die geeignete Stätte gefunden. Hier erbaute er am Stuckberg, inmitten parkähnlicher Umgebung, das unter Benutzung eines früheren Semperschen Planes entworfene Theater. Am 22. Mai 1872 fand, unter zahlreicher Beteiligung der Freunde Wagners von nah und fern, die Grundsteinlegung daselbst statt. Eine ideale Aufführung der neunten Symphonie, von Wagner dirigiert, gab ihr die Weihe.

Der Meister selber verlegte 1872 seinen Wohnsitz nach Bayreuth und gründete sich dort in Haus „Wahnfried" ein kunstgeschmücktes herrliches Heim für seinen Lebensabend. Hier lebte er ganz der Vollendung seiner „Nibelungen", die im November 1874 mit Abschluß der „Götterdämmerung" erfolgte. Teile der Tetralogie: „Rheingold" und „Walküre" wurden, obwohl gegen seinen Wunsch, zu einzelnen Malen auf der Münchner Hofbühne gesehen. Sein hoher Gönner, König Ludwig, befahl im Sommer 1869 die Aufführung des „Rheingold". Wagner hatte sich bereits, da ihm Kabalen in Hofkreisen und Publikum — genährt durch eine mißleitete Presse, die ihn der Verschwendung, der Einmischung in die Politik bezichtigte — das Leben daselbst vergällten, im Dezember 1865 von München zurückgezogen, und, trotz seiner edlen Begeisterung für ihn und seine Werke, hatte der König schließlich mit dem Ausspruch:

„Ich will meinem Volke zeigen, daß sein Vertrauen, seine Liebe mir über alles geht", in seine Entfernung gewilligt*). In Triebschen bei Luzern nahm der Meister seinen Aufenthalt; hier verweilte er bis zur Übersiedlung nach Bayreuth. Da auch Hans von Bülow 1869 München verlassen und seine Stelle niedergelegt hatte, ward Hofkapellmeister Hans Richter mit Einstudierung des „Nibelungen"-Vorspiels betraut. Als dasselbe jedoch noch nicht genügend vorbereitet und demnach unfertig und unvollkommen ans Licht treten sollte, verweigerte Richter, im Auftrag und Interesse Wagners, seine Mitwirkung. Erst nach wiederholtem Aufschub kam „Rheingold" am 22. September 1869 unter Wüllners Leitung zur Darstellung. Im Sommer 1870 und 1872 erschien es abermals, nun die „Walküre" im Gefolge. Am 26. Juni 1870 ging diese mit großartigem Erfolg zum ersten Mal in Szene. Mancher der abgeschworensten Gegner des Dichterkomponisten verwandelte sich, kraft der Gewalt ihrer Tonsprache, in einen feurigen Bekenner.

Auch an diesen Aufführungen nahm Wagner keinen Anteil. Jahrelang lebte er, kurze Ausflüge nach dem südlichen Frankreich, Genua, dem Lago maggiore abgerechnet, still in der Schweiz. Dort feierte er, nach dem am 25. Januar 1866 erfolgten Ableben seiner ersten, zuletzt von ihm getrennt lebenden Gattin — einer ihm treu anhangenden, aber schwunglosen, in unversöhnlichem inneren Gegensatz zu ihm stehenden Natur — am 25. August 1870 in Luzern seine Vermählung mit der ihm kongenialen Frau Cosima von Bülow, geb. Liszt. Im endlichen späten Vollbesitz ehelichen Glückes und harmonischer Häuslichkeit schuf er rastlos. „Siegfried" und „Götterdämmerung" wurden beendet und in Partitur veröffentlicht, worauf

*) Interessantes enthält: Sebastian Röckel, „Ludwig II. und R. Wagner." München, Beck'sche Buchhandlung. 1903.

er unverzüglich an Ausführung eines neuen Bühnenwerks, des „Parsifal" ging. Zwischendurch wurden auch kleinere Gaben von ihm bekannt: der für den König von Bayern geschriebene „Huldigungsmarsch", „Fünf Gedichte" für eine Frauenstimme mit Pianofortebegleitung, der kurz nach Beendigung des deutsch-französischen Kriegs dem deutschen Kaiser gewidmete „Kaisermarsch", zwei Albumblätter für Klavier, ein Festmarsch, den er für Eröffnung der Ausstellung in Philadelphia komponierte, eine Album-Sonate und das sonnige Siegfried-Idyll, mit dem er den ersten Geburtstag seiner Frau nach Geburt seines Sohnes Siegfried feierte. Vielfältig auch beschäftigte er sich mit literarischen Veröffentlichungen, als deren hauptsächlichste, neben kleineren, im „Musikalischen Wochenblatt" und in den „Bayreuther Blättern" — dem offiziellen Organ für die Wagnervereine — erschienenen Aufsätzen, eine erneute Ausgabe des schon 1850 entstandenen, viel Staub aufwirbelnden „Judentums in der Musik", sowie die Broschüren „Beethoven" (1870), „Über die Bestimmung der Oper" (1871), „Über Schauspieler und Sänger" (1872) und „Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth" (1873)*) zu erwähnen sind.

Mit dem Jahre 1871 begann Wagner die Herausgabe seiner „Gesammelten Schriften und Dichtungen", die seit 1874 in neun Bänden**) vorlagen, bis sich ihnen nach des Meisters Tode ein zehnter, sodann mehrere nachgelassene Schriften***) und 1911 noch zwei dieselben zusammenfassenden weitere Bände anschlossen. Ihnen gesellt sich die kaum minder wertvolle Veröffentlichung zahlreicher Briefbände. Die Schriften enthalten, sagt der Autor im Vorwort derselben, „die aufgezeichnete Lebenstätigkeit eines Künstlers, der in seiner Kunst selbst, über das Schema hinweg, das Leben suchte. Dieses Leben

*) Alle in Bd. IX der Sämtl. Schriften enthalten.
**) Leipzig, Fritzsch, 5. Aufl. Siegel u. Breitkopf & Härtel.
***) Leipzig, Breitkopf & Härtel u. Siegel.

aber heißt eben die wahre Musik, die ich als die einzige wirkliche Kunst der Gegenwart wie der Zukunft erkenne." Als schöpferischer Tondichter wie als spekulierender Ästhetiker, der die Welt über Wesen und Aufgabe der Kunst, der dramatischen insbesondere, belehrte, hielt er mit felsenfester Überzeugungstreue das Ideal eines spezifisch deutschen Musikdramas fest, das seine ganze Seele erfüllte und das er mit der Sieghaftigkeit des Genies zur Verwirklichung brachte.

Mittlerweile zogen „Lohengrin" und „Tannhäuser", „Holländer", „Rienzi" und „Meistersinger" immer unaufhaltsamer ins Weite. Nicht nur in allen Hauptstädten Europas, auch in Amerika und Australien bürgerten sie sich ein, während von Wagner geleitete Konzerte in deutschen Städten (1871—1873), die Direktion von „Tannhäuser" und „Lohengrin" in Wien (November 1875 und März 1876), wie die Aufführung des „Tristan" in Berlin (März 1876) zu glänzenden Ovationen für ihn wurden. Ihren höchsten Gipfel erreichten dieselben mit den Bühnenfestspielen von Bayreuth, die endlich, nach der Arbeit dreier Jahrzehnte, nach ungeheueren, in dieser Weise nie dagewesenen Vorbereitungen, im August 1876 in die Erscheinung traten. Was Wagner, wie der Titel seiner „Nibelungen"-Partitur besagt, „im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabenen Wohltäters, König Ludwig II. vollendet" und was als das Hirngespinst eines Träumers bezweifelt und verspottet worden war, ward Leben und Wahrheit in Gegenwart von Kaiser und Königen, zahlreichen gefürsteten Häuptern, der gesamten geistigen Blüte unsres Volkes und anderer Nationen. Gewiß, glorreicher ward nie ein Kunstwerk aus der Taufe gehoben, und wo hat je eine glänzendere Versammlung den Darbietungen eines Künstlers gelauscht? In wundersamer Weise hatten sich alle Vorbedingungen, auch die schwierigsten, für unmöglich erklärten, erfüllt. Das Theater, ein nach außen äußerst schlichter,

im Innern aber musterhaft zweckentsprechender und akustisch unübertrefflicher Bau, stand vollendet; die besten deutschen Künstler: Sänger und Sängerinnen, als auserlesenste Vertreter ihrer Rollen, Choristen und Instrumentalisten, an ihrer Spitze „der Siegfried der Violinisten" Wilhelmj, und Hans Richter, der bewährte einstige Münchner Hofkapellmeister — sie alle vereinigten sich in hingebendster Begeisterung, ihr Bestes zu geben. Dekorationen, Szenerie, Kostüme und Gerätschaften waren stilvoll von Künstlerhänden gefertigt; die komplizierteste Maschinerie, selbst Naturkräfte: Elektrizität und Wasserdämpfe, die bei Verwandlungen und Wundern auf der Szene treffliche Dienste leisteten, standen dem Meister zu Gebote, dem eben alle Künste gehorchten und der in eigener Person die Regie des Ganzen leitete; der, wie der geistige, so auch der szenische Urheber seines Kunstwerks, die belebende und beseelende Kraft bei dessen Verlebendigung war.

Dreimal, in drei aufeinander folgenden Wochen ward der je vier Tage umfassende Zyklus wiederholt, und diese ganze Zeit hindurch war das Glück dem Unternehmen Wagners hold; der stolze Glaube an seinen Stern hatte ihn nicht betrogen. Mit dem „Rheingold" begann am Nachmittag des 13. August 1876 die erste Reihe der Vorstellungen, die tags darauf durch die „Walküre", am 16. durch „Siegfried" fortgesetzt, am 17. mit der „Götterdämmerung" beschlossen ward. Von Tag zu Tag erhöhte sich die Wirkung. Die Art, wie Wagner dem Gesetz der musikalischen Steigerung allenthalben Rechnung trägt und selbst innerhalb der kolossalsten Verhältnisse maßvoll gestaltet, zeigt ihn in seiner ganzen Größe.

Ein enger Zusammenhang verbindet bekanntlich alle vier Dramen untereinander; wenngleich jedes einzelne seine Selbständigkeit behauptet. Im „Rheingold", der Exposition des Ganzen, werden in zahlreich auftretenden Hauptmotiven die Fäden angelegt, aus denen sich das unvergleichlich kunstvolle

Gewebe symphonisch zusammensetzt. Je ihrer Art und Bedeutung nach, nur für ein einzelnes Drama oder die ganze weitere Folge festgehalten, mit jedem neuen Stück um neu hinzukommende vermehrt, bis sie dann im letzten fast sämtlich wiederkehren, ergeben diese Themen eine Fülle unendlich feiner, geist- und poesievoller Bezüge, lebendiger Rückblicke auf eben empfundene Eindrücke, die Vergangenes und Gegenwärtiges in steter Wechselwirkung erhalten. Aus ihnen knüpft sich die Einheit des wundersamen Werkes zusammen; jene neue Einheit nämlich, die Wagner uns an Stelle der alten, in geschlossenen Formen bestehenden, gibt. Es ist erstaunlich, wie er mittelst einem oder weniger Takte den Charakter einer Person oder Situation oder Idee zu zeichnen weiß. So bilden drei ab- und wieder aufsteigende Terzen das Ring-, ein einfacher gebrochener Akkord das Schwertmotiv. Das Stolz-Majestätische beispielsweise ist in den breiten Akkorden des Walhallthemas, das Schwerfällig-Plumpe in den gemessenen Oktavschritten der Riesen, das unheimlich Flackernde, Irrlichterierende im chromatischen Motiv des Feuergottes Loge auf das prägnanteste ausgesprochen. Von hohem melodischen Reiz wiederum sind namentlich einige breiter gestaltete Phrasen, wie die der Entsagung, des Sterbegesangs, der Liebeserlösung, der Wälsungen, Siegfrieds u. a. Um zu beobachten, wie fein Wagner individualisiert, vergleiche man nur die beiden letztgenannten miteinander. An der düsteren Mollfärbung des einen haftet die ganze Tragik des fluchgeweihten Geschlechts, während das im hellen Glanz der Trompeten ertönende Siegfriedsmotiv uns die sonnigste Heldengestalt des Dramas malt. Einen ähnlichen charakteristischen Gegensatz gewahren wir auch in den Liebesmotiven Sieglindes und der Götterjungfrau Brünnhild. Die letztere ist der idealste, dichterisch wie musikalisch mit größter Liebe ausgeführte Charakter der gesamten Tetralogie. Inniger als irgend eine andere erregt diese hehre Ge-

stalt unser Mitgefühl; bleibt sie doch auch in den heroischsten, sich zu tragischster Größe erhebenden Momenten — wie da, wo sie am Schlusse der „Götterdämmerung" mit Rückgabe des Rings an die Rheintöchter und dem eigenen Liebesopfer die sühnende und erlösende Tat vollbringt — ganz Weib. Aber auch die übrigen Träger der Handlung, allen voran Siegmund, Sieglinde, Siegfried, sind mit feiner psychologischer Wahrheit gezeichnet. Selbst die Götter, Riesen, Zwerge und Nixen, die uns der Dichterkomponist vorführt und die er ohne jegliches Vorbild schaffen mußte — denn er zuerst rief sie auf die Bühne — erkennen wir als lebendige Individualitäten, deren Freuden und Leiden uns zur Teilnahme zwingen. Man vergegenwärtige sich einzig die Fluchszene Alberichs, den Abschied Wotans von Brünnhild, um dessen inne zu werden! Wir glauben an sie: denn was wir sehen und erleben, dünkt uns Wahrheit, wirkliches Leben.

Die gleiche Wahrheit und innere Notwendigkeit, die aus der Zeichnung der Charaktere spricht, waltet auch beim Aufbau der Handlung. Zufall und Willkür haben keinen Platz, wo alles sich mit strenger Folgerichtigkeit aus dem einen bewegenden Grundmotiv: dem Raube des machtverleihenden Goldes, entwickelt. Dem auf diesem lastenden Fluche verfällt jeder, der den unheilvollen Ring, den Alberich, der Nibelunge, sich daraus geschmiedet, trägt; bis endlich mit der Rückgabe desselben durch Brünnhilds allen Egoismus besiegende Liebe die Sühne und damit zugleich der Untergang der alten germanischen Götterwelt sich vollzieht.

Die Bewältigung und Verteilung des Stoffes erscheint in dieser gewaltigsten Arbeit Wagners staunenswert. Nicht um eine einfache Dramatisierung unseres alten Nibelungenepos war es ihm ja zu tun. Alles Historische, seinen Prinzipien gemäß ausscheidend, löste er nur den mythischen Teil desselben für seine Zwecke ab und griff dafür zu den Urquellen deutscher

Sage: der älteren und jüngeren Edda und Völsungasaga, zurück. Mit dem Göttermythus des germanischen Heidentums brachte er die Siegfriedsage in Verbindung, indem er aus dem Schicksal der Götter Siegfrieds Ursprung herleitete und an dessen Ende wiederum das Ende der Götter, die „Götterdämmerung" knüpft. So die ältesten Denkmale deutscher Volkspoesie dem künstlerischen Genießen der Gegenwart wiedergewinnend und das moderne Bewußtsein mit der alten Mythologie unseres Volkes in Zusammenhang setzend, vollbrachte er eine wahrhaft nationale Tat. Seinem Genie gelang es, uns auch jene uns völlig entfremdeten vorchristlichen Phantasiegestalten menschlich nahe zu rücken, ja den alten Sagenstoff durch Herausgreifen und Ausbilden des rein menschlichen Gehaltes, durch Aufstellung und Lösung weltbewegender Probleme über das Maß des nur zeitweise Gültigen zum unwandelbar Dauernden, Gemeingültigen zu erheben.

Aber nicht nur dem Stoff und der Idee, sondern auch dem Stile nach bezeugt sich Wagners Nibelungenwerk als ein echt nationales. Die Umwandlung der fremdländischen, in Italien geborenen und in Frankreich groß gezogenen Kunstform der Oper zum musikalischen Drama, als einem von jeder Nachahmung freien, eigentümlich deutschen Kunstwerk, wie sie sich der Wort-Tondichter zur Aufgabe gestellt, ist hier erreicht; das Einswerden von Rede und Gesang, die Vermählung von Poesie und Musik, unter hilfreicher Beteiligung aller Schwesterkünste — also das Gesamtkunstwerk, wie Wagner es will — ist Wahrheit geworden. Ob aber auch ihre Herrschaft treulich mit Schwester Poesie teilend, hört darum die Musik doch nicht auf, ihre eigensten, holdesten Reize zu entfalten. Schon während der ersten Takte des „Rheingold"-Vorspiels nimmt sie uns völlig in Bann und gibt uns erst uns selbst zurück, nachdem am letzten Abend die letzten Töne des gigantischen Werkes verklangen. Eine vollgültige Wirkung desselben wird

allerdings durch eine entsprechende Aufführung bedingt, wie man sie in Bayreuth zu empfangen pflegt. Doch galt deren äußere Seite dem Dichterkomponisten nirgend als Selbstzweck, sondern nur als Mittel zur Erzielung der von ihm erstrebten „vollkommenen Täuschung", die uns die Bühne zur wirklichen Welt, das Geschaute und Gehörte zum inneren Erlebnis werden läßt. Daß diese Absicht in Wahrheit erreicht worden ist, stand schon 1876 außer Frage. Wir haben in Bayreuth eine, wenn auch nicht in jeder Beziehung, so doch dem Geist und Stil nach vollendete, durch Wagner selbst durch und durch inspirierte Wiedergabe der „Nibelungen" empfangen und sahen damit eine neue idealere Kunst der Darstellung erstehen. „Gewiß", bezeugt er selber, „hat nie einer künstlerischen Genossenschaft ein so wahrhaft für die Gesamtaufgabe eingenommener und ihrer Lösung mit vollendeter Hingebung zugewendeter Geist innegewohnt, als er hier sich kundgab." Die Mehrzahl der dramatischen Darsteller, der „einzigen Ermöglicher seines Werkes", als welche der Autor sie dankbar rühmte, leistete Vorzügliches; sie hatte, unter seiner lebendigen Einwirkung, sich in die neue Sprach-Gesangweise zwanglos hineingelebt.

Unvergleichlich waren die Leistungen des Orchesters unter Führung seines Musterkapellmeisters Richter. Vermöge Tieferlegung und teilweiser Überdeckung des Orchesterpodiums durch eine mächtige Schallwand, wird im Bayreuther Theater eine instrumentale Klangschönheit erzielt, wie sie sich nirgend in gleicher Vollkommenheit wiederfindet, wie sie aber sicherlich allerwärts angestrebt werden würde, hinge der Orchesterbau nicht mit dem gesamten Theaterbau zusammen*). Nicht un-

*) Tieferlegung des Orchesters, auch mit beliebiger Stellbarkeit des Orchesterbodens, hat man seit Bayreuth an vielen Theatern eingeführt, wie auch die von Wagner zuerst angewandte Verfinsterung des Zuschauerraums während der Vorstellung — allerdings wohl mehr aus ökonomischen denn aus künstlerischen Gründen — allgemein nachgeahmt wird.

wesentlich wirkt dabei ohne Zweifel die veränderte Anordnung mit, welche die Instrumente, statt wie gewohnt in kompakte Einzelgruppen, vielmehr in parallellaufenden Linien, und zwar je nach dem Grad ihrer Verwandtschaft und ihres Stärkemaßes, verteilt; so daß die zartklingenden Saiten- und Holzblasinstrumente auf der obersten, dem Publikum zunächst liegenden Stufe, das Blech und die Schlaginstrumente aber zu unterst, nämlich noch unterhalb der Bühne, aufgestellt sind. Die Klangwirkung der 116 Instrumente (allein 32 erste und zweite Geigen, 12 Violen, 12 Celli, 8 Kontrabässe, 8 Harfen usw., auch eigens nach Wagners Angabe konstruierte Kontrabaßtuben und Kontrafagotts, wie zur Verstärkung der Baßthemen sogar ein 16 füßiger Orgelbaß angewandt wurde) war eine ideale, wunderbar einheitliche. Frei und unbeeinträchtigt schwebten die Stimmen der Sänger auch über dem reichsten instrumentalen Untergrund.

Hatte sich das unsichtbare Orchester als eine überaus geniale Eingebung Wagners bewährt, so erwiesen sich auch andere Neuerungen, die er mit seinem Festspiel einführte, als nicht minder glücklich. Der amphitheatralische Aufbau des Zuschauerraums, der, den Begriff einer idealen Einheit verkörpernd, bis zu der ihn im Hintergrunde abschließenden Fürstengalerie hinansteigt und der gewohnten, das Auge zerstreuenden Abwechselung von Logen und Galerien entbehrt; die, an Stelle des üblichen Glockensignals, den Beginn des Spiels vorbereitende Fanfare, die ein Hauptmotiv des aufzuführenden Dramas markiert; die gleichzeitig eintretende Verfinsterung des Zuhörerraums, die alles Licht auf die Bühne konzentriert; das Hinwegbleiben von Souffleurkasten und Rampenlampen; der sich nach rechts und links teilende, statt nach oben aufrollende Vorhang — alles das dient Wagner als Mittel, den Zuhörer zu isolieren, seine Aufmerksamkeit von allem Äußeren ab-, einzig auf das zu schauende Kunstwerk

hinzulenken, das in dem geschlossenen Rahmen eines Bildes vor ihn hintritt. Nicht von ungefähr auch hat er sich eine kleine Landstadt von 19 000 Einwohnern zum Festort erwählt, statt seine Freunde nach einer unserer großen Städte zu berufen, die den Bedürfnissen einer so zahlreichen und glänzenden Versammlung ohne Zweifel Entsprechenderes dargeboten hätte. Allen anderen Zerstreuungen als denen, welche die Natur gewährt, entrückt, sollten seine Festgenossen eine ganz nur seinem Kunstwerk angehörende Gemeinde bilden. Ihm selber war ja der Kunstgenuß gleichsam ein religiöser Akt, und nach seinem eigenen Zeugnis hat er, im Gegensatz zu unserem Dichter, „das Leben immer heiter, die Kunst dagegen immer sehr ernst genommen." Erbaut und erhoben in Wahrheit durften sich alle fühlen, die Wagners Ladung nach Bayreuth folgten. Wer nicht die Empfindung, Einziges, in seiner Weise Höchstgeartetes erlebt und eine Bereicherung seines inneren Menschen erfahren zu haben, aus jener Festzeit mit sich hinausnahm in das Alltagsleben, hat mindestens nicht Wagner, sondern sich selber allein dafür verantwortlich zu machen. Der ungeheure, bei einem dergestalt auserlesenen Publikum doppelt schwerwiegende Erfolg stellte es hinlänglich außer Zweifel, daß des Meisters Absicht, sein Werk „zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnis mitzuteilen", sich verwirklicht hatte. Sein Ideal sah er erfüllt, indem er zugleich den höchsten Triumph seines Lebens feierte. Weiter gingen nun seine Wünsche dahin, die periodische, womöglich alljährliche Wiederkehr solcher Festspiele zu einer bleibenden Institution zu machen.

Zu dem Ende trug er sich mit dem Plan, eine unter seiner Leitung stehende „Hochschule für musikalisch-dramatische Darstellungen" zu gründen, deren Aufgabe es sein sollte, ihm „nicht nur ein Personal für die Darstellung seiner dramatisch-musikalischen Werke auszubilden, sondern überhaupt Sänger, Musiker und Dirigenten zur richtigen Ausführung ähnlicher

Werke wahrhaft deutschen Stils (also keineswegs nur ausschließlich der seinigen, sondern der Instrumental- und Opernwerke aller großen deutschen Meister) verständnisvoll zu befähigen." Zu schwach jedoch war leider noch immer der Glaube an Wagner, zu spärlich flossen die Mittel des sich auf seine Aufforderung vom 15. September 1877 konstituierenden zweiten Bayreuther Patronatvereins, um die Ausführung dieses großartigen Projektes, eines in seiner Art völlig neuen Nationalinstitutes, das für unser gesamtes Bühnenwesen, ja für die ganze fernere Kunstentwicklung von größter Tragweite zu werden versprach, zu ermöglichen. Aus Mangel an Mitteln kam die Pflanzstätte eines neuen Kunststils nicht zustande. Erst am 10. November 1892 trat die vom Meister angestrebte Stilbildungsschule ins Leben. Der verdiente Julius Kniese ward und blieb bis zu seinem 1905 erfolgenden Tode ihr Leiter. Das Patronat hatte an Verwirklichung der Bayreuther Idee nach Kräften mitgewirkt, aber Bayreuth zu erhalten schien es nicht fähig. Blieb doch überdies von den Aufführungen des Sommers 1876 her noch ein beträchtliches geschäftliches Defizit zu tilgen, um dessentwillen der Meister, nachdem der Versuch, es durch ein großes, in London (März 1877) von ihm geleitetes Festival zu decken, mißglückt war, nicht allein die tätige Hilfe seines königlichen Freundes wiederum in Anspruch zu nehmen, sondern auch die „Nibelungen", die er Bayreuth ausschließlich vorzubehalten gedachte, an andere Bühnen frei zu geben sich genötigt fand. München, Leipzig und Wien erlebten bereits 1878 und 79 das sensationelle, für unsre gewöhnlichen Theaterverhältnisse für nahezu unmöglich gehaltene Ereignis der Inszenierung der vollständigen Tetralogie. Nach ihrem kühnen Vorgange wagte sich eine Stadt nach der andern an die hohe Aufgabe heran und versuchte, das „Wunderwerk", das nach Liszts Worten, „unsere ganze Kunstepoche überragt und beherrscht, wie der Montblanc die übrigen Gebirge", zu be-

wältigen. Selbst außerhalb ihrer deutschen Heimat, in Rotterdam und New York, begann zunächst die „Walküre" ihren Siegeslauf; dann brachte der kühne Unternehmergeist Angelo Neumanns den vollständigen „Nibelungenring" wie zuvor (1881) nach der deutschen Reichshauptstadt, so auch nach London (1882). Der glänzende Erfolg dieser ersten Versuche forderte zu weiteren auf. Neumann erwarb Dekorationen und Kostüme von Bayreuth und gründete unter Mitwirkung hervorragender Künstler eine Wanderbühne, ein „Wagner-Theater", um die Tetralogie weithin durch die zivilisierte Welt zu tragen. Das Unglaubliche geschieht. Wagners, laut seinen Worten, „so maßlos anforderungsvolles, vom Gewohnten so merklich abweichendes" Werk, das, zunächst nur dem engeren Kreis seiner Freunde und Gesinnungsgenossen gewidmet, aller Popularität zu widerstreben scheint, findet Anklang, Anerkennung und Begeisterung, wo man es hört. Nicht Deutschland nur, auch Belgien, Holland, die Schweiz, Italien, Österreich, Rußland, Amerika heißen es willkommen auf seinem Triumphzug, der in der Geschichte der Oper nicht seinesgleichen hat. Sogar in Frankreich bringt es die „Walküre" 1893, bringen es nachmals auch ihre Geschwister zu beispiellosen Erfolgen. Voll und ganz ergreift die Gegenwart von dem „Kunstwerk der Zukunft" Besitz.

Mehr und mehr in den Geist desselben hineinwachsend, bereitete sie auch dem letzten großen Werke, das Wagner hienieden vollenden durfte, einen harmonischeren, dankbareren Empfang, als er seinen früheren Gaben gelohnt hatte. Als das größte Tongenie der Neuzeit, nachdem es in seinem Festspielhaus sechs Jahre lang still geblieben war, seine Freunde von nah und fern zum zweiten Male zu Bayreuth festlich um sich versammelte, als das Bühnenweihfestspiel „Parsifal" am 26. Juli 1882, von Levi geleitet, zum erstenmal vor uns lebendig ward, da fiel zum ersten Male in Wagners Leben der volle

Erfolg einer seiner Bühnenschöpfungen mit der ersten Aufführung derselben zusammen. Was seit dem „Rienzi" — und auch bei diesem blieb der erste Erfolg auf Dresden beschränkt — keinem seiner Werke beschieden war, dessen durfte er sich wenigstens bei seinem letzten erfreuen: es wurde zugleich gehört und verstanden. Nicht ganz fehlte es auch diesmal an gegnerischen, an mißwollenden Stimmen, aber sie übertönte laut der helle Ruf der Begeisterung, der jetzt fast einmütig über Bayreuth in die Lande drang. Freilich, es war der letzte große Sieg seines Lebens, den der Meister mit diesem dem Stoff nach exzeptionellsten seiner Werke feierte.

Ein „Bühnenweihfestspiel" hat Wagner den „Parsifal" genannt, schon mit dieser Bezeichnung dessen Sonderstellung inmitten seiner eigenen und anderer Bühnentaten andeutend. Nicht eine Oper, auch nicht ein musikalisches Drama, sondern vielmehr ein christliches Mysterium, dessen weihevoller religiöser Charakter es über unsere Profanbühnen, über die Wochenrepertoire unserer Hof- und Stadttheater weit hinaushob, wollte er hier gestalten. Zum mystischen Gralsmythus, den er schon im „Lohengrin" behandelt, griff er, nachdem er im „Nibelungenring" die altgermanische heidnische Sage, den Untergang der heidnischen Götterwelt auf die Bühne geführt hatte, zurück; er wählte Parsifal, den Helden Wolfram von Eschenbachs und dessen französischen Vorgängers Chrétien de Troyes, zum Träger und Mittelpunkt seines letzten Tonvermächtnisses, das in seinem Grundgedanken: der Erlösung durch Mitleid, wie in einzelnen Zügen (namentlich des dritten Aktes), an eine frühere, wieder von ihm aufgegebene Idee: „Jesus von Nazareth", anklingt und die große Reihe seiner Werke in erhabenster Weise abschließt. Predigen nach Wagners eigenen Worten *)

*) Siehe seinen Artikel über die Grundgedanken seiner Werke „Schles. Volkszeitung" 1878, oder Tapperts Wagner-Broschüre. 1883.

alle diese Werke vom „fliegenden Holländer" an „die Urwahrheit der Schuld und Erlösung der Menschheit durch die Liebe, die fluchtragende menschliche und die fluchsühnende göttliche Liebe", so ist im „Parsifal" „das Leiden des Erlösers selbst die erlösende Macht, die Verkörperung gleichsam jenes Ideals, die den Liebesfluch von den Heiligen des Gralstempels nimmt, indem Parsifal zur Erkenntnis des Opferwunders Christi gelangt, im dämonischen Liebeswerben des ‚Weibes' seine Reinheit durch diese Erkenntnis wahrt, den Todesspeer des Heilandes aus der Gewalt der heidnischen Weltmacht wieder gewinnt und im ‚wissenden Mitleiden' damit die ewig offene Wunde aus der Liebesschuld des verführten Gralskönigs heilt. Der ‚Parsifal' sollte anfänglich mit den Worten endigen:

Groß ist der Zauber des Begehrens,
größer ist die Kraft des Entsagens!

Mit so tiefernsten Worten dem Idealen durch die Kunst wieder zugewandt zu werden, scheint ein Hauptbedingnis mit zu sein, um unsere Volksseele ebenso den tiefernsten religiösen Empfindungen wiederum zu öffnen."

Die Wiedergeburt der antiken klassischen Tragödie im Geist der modernen Kunst, Wagners Endziel und Ideal, für das er sein Lebenlang gekämpft und gerungen, war erreicht, ein neues Olympia hatte er seinem Volk in Bayreuth gegeben — und mit dieser Tat schied er von hinnen.

Mit dem Ruf „Auf Wiedersehen im nächsten Jahr!" verabschiedete er sich, nachdem er am 29. August den letzten Akt der sechzehnten und letzten „Parsifal"-Aufführung dirigiert hatte, von seinen Künstlern, die in Wiedergabe dieses seines Werks das Vollkommenste leisteten, was deutsche Darstellungskunst bis dahin auf der Gesangsbühne hervorgebracht. Er ahnte wohl nicht, daß er zum letztenmal in ihrer Mitte weilte. Wenige Wochen später verließ er mit den Seinen Bayreuth, um dem

nordischen Winter zu entfliehen, dem seine durch die ungeheueren Anstrengungen und Erregungen erschütterte Gesundheit seit den letzten Jahren nicht mehr Stand halten wollte. Den vorausgehenden Winter hatte er in Palermo zugebracht, woselbst er am 13. Januar 1882 auch die letzte Hand an den „Parsifal" legte. Diesmal wählte er Venedig und einen seiner stolzesten Paläste, den Palazzo Vendramin am Canale grande, zum Aufenthalt. Genußvoller Muße gab er sich auch hier nicht hin, wo er sich fast zwei Monate lang des Besuchs von Liszt erfreute und diesem, wir lesen's bei Glasenapp, wie oftmals schon, „ernstlich zuredete, ein für allemal bei ihm, in seinem Hause zu bleiben". Wann hätte der Rastlose, dessen eiserner Wille der widerstrebenden Natur das scheinbar Unmögliche abzwang, je geruht? Brustkrämpfe suchten ihn häufig heim und er klagte viel über sein Befinden, erschien darnach aber wieder wohl und verschönte die Abende im Familienkreise durch sein herrliches Vorlesen von Dichtungen und Prosawerken. Am 25. Dezember feierte er den Geburtstag seiner Gattin durch Aufführung seiner wiederaufgefundenen Jugendsymphonie im Liceo Marcello und bereitete den Seinen das glücklichste Weihnachtsfest. Er zeichnete musikalische Eingebungen auf und traf für die „Parsifal"-Vorstellungen im Juli 1883 alle Bestimmungen und Vorbereitungen. Auch schrieb er ein Vorwort zu Heinrich von Steins „Dialogen" und begann am 11. Februar eine ihn noch an seinem Todestag beschäftigende Arbeit „Über das Weibliche im Menschlichen". Sie sollte den Abschluß seines in den „Bayreuther Blättern" veröffentlichten Aufsatzes „Religion und Kunst" bilden, darin er aufs neue seinen Glauben an eine Regeneration der Menschheit kundgibt, die sich die Aufgabe stelle, „für die ethische Seele der Zukunft zu sorgen"*).

*) Vgl. Arthur Prüfer „Das Werk von Bayreuth". 2. Aufl. Leipzig, Siegel. 1909.

Kein Vorgefühl eines nahen Abschieds beschwerte den Starken. Rasch und unerbittlich trat am 13. Februar 1883 der Tod an den, trotz seiner fast vollendeten siebzig Jahre, noch Lebens- und Schaffensfreudigen heran und machte durch einen Herzschlag seinem Leben ein jähes Ende. In freundlicher Gestalt wenigstens nahte er ihm: in den Armen der über alles geliebten Frau, seiner treuen verständnisinnigen Helferin und Genossin, durchkämpfte er den letzten Kampf. Was sterblich an Richard Wagner war, das wurde nach erfolgter Überführung nach Bayreuth, unter Geleit von Freunden und Verehrern des Heimgegangenen, am 18. Februar 1883 im grünen Schatten des Wahnfried-Gartens der Erde wiedergegeben.

„Er war eine durchaus dämonische Natur", bezeugt Paul Joukowsky, der Wahnfried nah verbundene Schöpfer der Parsifal-Dekorationen*). „Die Gewalten, welche in ihm lebten, besaßen ihn vollständig. Sein Bedürfnis künstlerisch zu gestalten, sein Wollen und Wünschen, sein Lieben und Hassen, die Ideen, die in ihm geboren wurden, alles das nahm vollständig von ihm Besitz; für ihn war das künstlerische Schaffen und die schriftstellerische Tätigkeit Befreiung von dem erdrückenden Reichtum seiner Natur. Er war in jedem Augenblick seines Lebens schöpferisch. In der Welt mußte ein solcher Mensch — bei grenzenloser Zartheit und Reizbarkeit der Nerven — ein Martyrium zu tragen haben. Wie keiner zum Herrschen geboren, mit einer Kraft begabt, die bauen und zertrümmern konnte, mit einem Durst nach übermenschlicher Schönheit, hat er drei Vierteile seines Lebens mit jeder Art des Mangels, dabei mit Krankheit, Not und gänzlicher Verständnislosigkeit seiner Nächsten kämpfen müssen."

Unter den letzten Aufzeichnungen von Wagners Hand fand man nach seinem Tode die Worte: „Durch Aufführung seiner

*) Glasenapp. Bd. VI, S. 735 ff.

Werke ehrt man einen verstorbenen Künstler weit höher und in einem edleren Sinne, als durch Niederlegen von Lorbeerkränzen auf seinem Sarge." Nun, der Mahnung, des Meisters Gedächtnis durch Aufführung seiner Werke in uns lebendig zu erhalten, bedurfte es bei seinem Hinscheiden nicht mehr. Die Bühne vermag derselben, die sie beherrschen, nicht mehr zu entraten, und der empfängliche Sinn für die ihnen innewohnende ideale Macht wird unserem Volk, so Gott will, nicht abhanden kommen. Nur darum konnte es sich noch handeln, den Festspielen überhaupt und dem „Parsifal", Wagners letztem Vermächtnis im besonderen, in Bayreuth zu periodischer Wiederkehr eine bleibende Stätte zu sichern. Nicht auf unseren Alltagsbühnen ist ja sein Platz, auf geweihterem Boden muß er leben und wirken, soll er nicht seiner eigensten Wirkung verlustig gehen. Wer hätte das nicht, da er ihn hörte, empfunden?

In gerechter Würdigung des letzten Willens des großen Meisters bildete sich nun zu Pfingsten 1883 zu Nürnberg der „Allgemeine Richard Wagner-Verein" „zur Erhaltung und Fortführung der Bayreuther Festspiele". Neben ihm setzte der Verwaltungsrat der letzteren sein emsiges Wirken nach wie vor fort, und die in die Intentionen ihres verstorbenen Gatten tief eingeweihte Witwe Richard Wagners widmete sich der Verwirklichung derselben, als der ihr hinterlassenen hohen Lebensaufgabe. Die führenden Geister des musikalischen Teils der Aufführungen blieben die bereits bei Lebzeiten Wagners erprobten Musterkapellmeister Hans Richter und Hermann Levi, denen sich weiter Felix Mottl, Richard Strauß, Karl Muck, Michael Balling anschlossen. Seit 1894 führt auch Wagners Sohn Siegfried, der Erbe einer eigenartigen schöpferischen Begabung und auserlesenen Bildung, zugleich ein Genie in der Kunst der Inszenierung, den Dirigentenstab.

Der tätige Schutz König Ludwigs II. blieb bis zu seinem

tragischen Ende den Festspielen erhalten; dann erstand ihnen im Prinzregenten Luitpold von Bayern ein neuer Protektor. Auch der deutsche Kaiser Wilhelm II. brachte durch Besuch derselben im August 1889 dem Genius Wagners und seinem nationalen Werke seine Huldigung dar. Seit der Große die Augen schloß, hat sein „Parsifal" schon zu vielen Malen seine hehre Kraft bewährt *); mit ihm sind auch „Tristan und Isolde", „Tannhäuser", „die Meistersinger", „Lohengrin", der „Holländer" und wiederum der „Ring" im Festspielhause nacheinander eingezogen und zu stilgerechter Wiedergeburt gelangt.

Um die Zukunft Bayreuths braucht uns nicht bange zu sein, auch wenn mit dem Jahre 1913, in dem das deutsche Volk, späten Dankes voll, den 100. Geburtstag seines größten Tondramatikers feiert, die dreißigjährige Schutzfrist für die Werke Wagners erlischt und der „Parsifal", dem letzten Willen seines Schöpfers zum Trotz, tatsächlich zum Allgemeingut werden sollte. Die Tradition des Stils lebendig erhaltend, steht Bayreuth außerhalb jeden Wettbewerbs; es hat in der gesamten Kulturwelt nicht seinesgleichen. Als zu einer Stätte idealer künstlerischer Erbauung, wallfahret, so oft die Spiele wiederkehren, ein Weltpublikum nach der alten Markgrafenstadt. Möge, inmitten einer realistischen Zeit, Wagners Kunstgeist, zum Besten unseres gesamten Musiklebens, vom Festspielhügel aus bis in die fernste Zukunft seine reinigende und erhebende Wirkung üben!

*) In den Jahren 1883, 1884, 1886, 1888, 1889, 1891, 1892, 1894, 1896, 1897, 1899, 1901, 1902, 1904, 1906, 1908, 1909, 1911, 1912.

Verzeichnis
der Werke Richard Wagners.
Von d. Verf. zusammengestellt.

I. Kompositionen*).

1829. Sonate D-moll
Streichquartett D-dur
Sopranarie m. Orch.
Szene f. 3 Frauenst. u. Tenorarie f. ein Schäferspiel
} ungedruckt.

1830. Ouvertüre B-dur $^6/_8$ f. Orch., ungedr. Aufgef. 24. (od. 25.?) Dez. im Leipziger Theater.
Konzert-Ouvertüre D-moll f. Orch., komp. Leipzig, 26. Sept, umgearb. 4. Nov., aufgef. im Leipziger Gewandhaus 23. Febr. 1832. Ungedr.

1831. Sonate B-dur f. Pfte. zu 4 Hdn. Op. 1. Neue Ausg. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Polonaise D-dur f. Pfte. zu 4 Hdn. Op. 2. Ebd.
Phantasie Fis-moll f. Pfte., komp. 27. Nov. Leipzig, Kahnt Nachf. 1905.
Ouvertüre zur „Braut v. Messina". Ungedr.

*) In kritisch revid., von Mich. Balling herausgeg. Ausgabe erscheinen bei Breitkopf & Härtel: I. Jugendwerke: Die Hochzeit. Die Feen. Das Liebesverbot. II. Musikdramen: Lohengrin. Tristan. III. Musikal. (nicht dramat.) Werke: 1. Klav.- u. Gesangmusik. 2. Orchesterwerke.

Von populären Ausgaben Wagnerscher Werke erschienen:

Rienzi, Holländer, Tannhäuser, Lohengrin, Tristan, Meistersinger, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung, Parsifal im Klavierauszug mit Text. Ausg. der Orig.-Verleger Breitkopf & Härtel, Fürstner, Schott.

Opern-Gesangs-Album f. Frauen- u. f. Männerst. je hoch u. tief. — Transkript. a. Opern von Liszt, 3 Paraphr. a. Tristan von Tausig, Album (Reinecke) f. 2 Hde. — Vorsp. z. Lohengrin u. Tristan, 4 hdg. u. f. 2 Kl., desgl. Faust-Ouvert. — Liebesmahl, Lohengrin u. Tristan i. Kl.-Ausz. Erstes auch in Tasch.-Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Kaisermarsch f. Pfte. zu 2, 4 u. 8 Hdn. Leipzig, Peters.

Liebesmahl, Faust-Ouvert., 7 Ouvert. Kl. Part.-Ausg. Leipzig, Eulenburg.

Sonate A-dur f. Pfte. Ungedr.

1832. Ouvertüre zu Raupachs „König Enzio", komp. in Leipzig, 3. Febr., aufgef. daselbst mit dem Stück im Theater 16. März 1832. Part. u. Stimm. Herausgeg. 1907 v. Mottl. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Ouvertüre C-dur f. Orch., komp. Leipzig, 17. März 1832, aufgef. im Gewandhaus 30. April 1832. Ungedr.

Symphonie C-dur f. Orch. Aufgef. Prag Sommer 1832 und Leipziger Gewandhaus 10. Jan. 1833. Orig.-Part. verloren. Nach neu aus Stimmen zusammengestellter Part. aufgef. Venedig, 25. Dez. 1882. Part. u. St. Leipzig, Max Brockhaus.

Sieben Kompositionen zu Goethes Faust. Ungedr.

Sopranarie m. Orch.
Glockentöne (v. Apel) f. Gesang m. Klavier. } Ungedruckt.

Introduktion, Chor und Septett aus der unvollendeten Oper „Die Hochzeit". Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Einlage: Allegro F-moll „Doch jetzt, wohin ich blicke" f. Tenor in Marschners „Vampyr".

1833. Die Feen. Romant. Oper in 3 Akten nach Gozzis Märchen „Die Frau als Schlange". Am 29. Juni 1888 in München zuerst aufgef. Klavierausz. v. Levi. Mannheim, Heckel. Part. Breitkopf & Härtel. Bei Lebzeiten Wagners ward nur die am 27. Dez. 1832 in Würzburg vollendete Ouvertüre aufgef. Leipziger Gewandhaus 10. April 1834.

1834. Symphonie E-dur 1. Satz (unvoll.), im Sommer in Rudolstadt komp.

Neujahrs-Kantate (Ouvertüre, 2 Chorsätze zu Festspieltext v. Schmale). Aufgef. in Magdeburg 1. Jan. 1835. Ungedr. Partitur in Bayreuth.

1835. Ouvertüre zu Apels „Columbus" f. Orch. Aufgef. März in Magdeburg, 2. April 1835 Leipz., Gewandhaus. Herausg. v. Mottl. Breitkopf & Härtel. Dazu Chor- u. Orchesterstücke.

1836. Das Liebesverbot od. die Novize v. Palermo. Oper nach Shakespeares „Maß für Maß". Aufgf. am 29. März 1836 in Magdeburg. Part. Leipzig, Breitkopf & Härtel. „Karnevals Lied" im Klavierausz. m. Text in Lewalds Europa 1837 veröff.

Ouvertüre „Polonia" f. Orch., komp. in Berlin, herausg. v. Mottl. Breitkopf & Härtel.

1837. Ouvertüre „Rule Britania" f. Orch., komp. 15. März 1837 in Königsberg, auch da aufgef., v. Mottl herausgeg. Ebd.

Einlagen in ein Singspiel „Maria, Max u. Michel" u. in die „Schweizerfamilie". Ungedruckt.

Volkshymne z. Thronbesteigung Nikolaus I. Riga, 21. Nov. 1837 aufgef.

Arrangement der Gnadenarie aus Robert der Teufel f. Streichorch. statt Harfe. Riga. (Laut Kapp.)

Arrangement des Jägerchors aus Euryanthe f. 10 Es- und 2 B-Baßhörner. Riga. (Laut Kapp.)

1838. Der Tannenbaum, Ballade v. Scheuerlein. Berlin, Fürstner.

1839. Die beiden Grenadiere v. Heine, v. Dichter selbst ins Franz. übersetzt. Mainz, Schotts Söhne.

? Les Adieux de Maria Stuart. Von Chamberlain genannt.

1839—40. Drei Lieder: Dors mon enfant — Mignonne v. Ronsard — Attente v. Vict. Hugo.

Diese. in deutscher Ausg. Berlin, Fürstner.

„Schlaf mein Kindchen" — Die Rose — Erwartung.

1840. Musik zu „La descente de la Courtille", Vaudeville v. Dumanoir. Fragment.

Eine Faust-Ouvertüre f. Orch., 1855 umgearb. u. veröff. Part. u. St. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Dies. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. H. v. Bülow.

Rienzi, der letzte der Tribunen. Große trag. Oper in 5 Aufz. nach Bulwers gleichnamigem Roman. 20. Okt. 1842 in Dresden aufgef. Part., St. u. Klavierausz. z. 2 u. 4 Hdn. Berlin, Fürstner.

Phantasiest. über Motive dar. v. Liszt. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

1841. Der fliegende Holländer. Romant. Oper in 3 Akten. Am 2. Jan. 1843 in Dresden aufgef. Part., St. u. Klavierausz. zu 2 u. 4 Hdn. Ebd.

Daraus: Spinnerlied u. Ballade f. Pfte. allein v. Liszt. Ebd. Desgl. v. Jaell. Leipzig, Hofmeister. Potpourri f. Pfte. u. Viol. v. Raff. Leipzig, Siegel.

1843. Festgesang f. Männerchor a cappella z. Enthüllung des Friedrich August-Denkmals, n. Text v. Hohlfeldt. Aufgef. am 7. Juni 1843 in Dresden. Als „Weihegruß" f. Männerchor m. Instr.-Begl. v. Wagner 1906 ersch. Berlin, Bote & Bock.

Das Liebesmahl der Apostel. Biblische Szene für Männerst. u. gr. Orch. Am 6. Juli 1843 beim sächs. Männergesangfest in Dresden aufgef. Part., St. u. Klavierausz. m. Text f. 2 u. 4 Hdc. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

1844. „Gruß seiner Treuen an König August den Geliebten." Bei Empfang des v. England zurückkehrenden Königs am 12. Aug. zu Pillnitz aufgef.

Trauermusik über Motive aus „Euryanthe"; bei Überführung der Asche Webers in den kath. Friedhof zu Dresden am 14. Dez. 1844 aufgef.

Dies. f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Blaßmann. Berlin, Fürstner.

An Webers Grabe. Gesang nach dessen Bestattung f. Männerst. Am 15. Dez. aufgef. Part. u. St. Leipzig, Siegel.

1845. Tannhäuser u. der Sängerkrieg auf der Wartburg. Romant. Oper in 3 Akten. Am 19. Okt. 1845 in Dresden aufgef. Part., St. u. Klavierausz. mit u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. v. H. v. Bülow. Berlin, Fürstner.

Daraus: Ouvertüre m. Paraphr. f. Pfte. allein v. H. v. Bülow. Ebd. Desgl. Chor der jüngern Pilger, Pilgerchor, Marsch u. Chor f. 2 u. 4 Hde. u. Lied an den Abendstern v. Liszt. Leipzig, Siegel, Breitkopf & Härtel, Kistner.

1847. Lohengrin. Romant. Oper in 3 Akten. Am 28. Aug. 1850 in Weimar aufgef. Part., St. u. Klavierausz. m. Text v. Uhlig u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Daraus: Festspiel und Brautlied, Elsas Brautgang zum Münster, Elsas Traum und Lohengrins Verweis an Elsa f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Liszt. Ebd. Desgl. Schwanszene u. Finale des 1. Aktes v. Jaell. Leipzig, Peters.

1853. Album-Sonate (As-dur) f. Pfte. M. W[esendonk] gew. Mainz, Schotts Söhne. 1877.

Dies. f. Orch. bearb. v. Berghaus. Ebd.

1854. Das Rheingold. Vorsp. zu „Der Ring des Nibelungen", Bühnenfestspiel f. 3 Tage u. 1 Vorabend. Am 22. Sept. 1869 in München, am 13. Aug. 1876 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Klavierausz. mit Text v. Klindworth (auch erleicht. Ausg.), u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Mainz, Schotts Söhne.

Daraus: Walhall, Transkr. v. Liszt, desgl. v. Brassin; 1. Szene v. Jaell. Tonbilder f. Pfte. mit erläut. u. verb. Text. Ebd.

1856. Die Walküre. 1. Tag des vorgen. Bühnenfestspiels. Am 26. Juni 1870 in München, am 14. August 1876 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Klavierausz. mit Text. v. Klindworth (erleicht. Ausg v. Kleinmichel), und ohne Text z. 2 u. 4 Hdn. Ebd.

Daraus: Siegmunds Liebesgesang u. Walkürenritt f. Pfte. allein (letzt. auch f. 4 Hdn.) v. Tausig. Dieselb. u. Feuerzauber

v. Brassin. Siegmund u. Sieglinde, Wotans Zorn u. Abschied v. Jos. Rubinstein. Desgl. Wotans Abschied, Feuerzauber v. Jaell. Tonbilder f. Pfte. mit erläut. u. verb. Text. Ebd. Siegmunds Liebesgesang v. Bendel. Berlin, Bote & Bock.

1859. Tristan u. Isolde. Handlung in 3 Aufz. Am 10. Juni 1865 in München aufgef. Part., St. u. Klavierausz. m. Text v. H. v. Bülow, u. ohne Text. Leipzig, Breitkopf & Härtel.
Daraus: Vorspiel f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. H. v. Bülow, f. 8 Hde. v. Heintz. Desgl. Isoldes Liebestod v. Fr. Liszt. 6 Lyrische Stücke v. Lassen. Liebesszene, Tristans Tod v. J. Rubinstein. Ebd. Liebesszene u. Verklärung, Brangänens Gesang u. Matrosenlied, Melodie des Hirten von Tausig. Berlin, Schlesinger.

1861. Albumblatt (C-dur) f. Pfte. solo, f. Fürstin Metternich. Leipzig, Siegel.
Dass. f. Viol. m. Orch. oder Pfte. v. Wilhelmj; f. Vcll. v. Popper u. f. Orch. Ebd.

1862. Fünf Gedichte f. 1 Frauenst. m. Pfte. Mainz, Schotts Söhne.
Der Engel — Stehe still — Im Treibhaus — Schmerzen — Träume. 1857 u. 58 komp.
Nr. 5 v. Wagner instrumentiert.

1864. Huldigungsmarsch (f. König Ludwig II.) f. Orch. Part. u. St. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. H. v. Bülow. Ebd.

1867. Die Meistersinger v. Nürnberg. Kom. Oper in 3 Aufz. Am 21. Juni 1868 in München aufgef. Part., St. u. Klavierauszug mit Text v. Tausig (erleicht. Ausg. v. Kleinmichel), und ohne Text, auch zu 4 Hdn. v. Horn. Ebd.
Daraus: Vorspiel f. Pfte. zu 4 Hdn. v. Tausig; f. 2 Hde. v. H. v. Bülow. Versamml. der Meistersingerzunft (auch f. 4 Hde.), Quintett v. dems.; Walthers Werbegesang, Preislied u. Am stillen Herd v. Jaell. Ebd. Desgl. Salon-Transkriptionen v. Lassen. 2 Hfte. Reminiszenzen v. Raff. 4 Hfte. Preislied, Paraphr. f. Viol. mit Orch. od. Pfte. v. Wilhelmj. Ebd. Am stillen Herd v. Liszt. Berlin, Trautwein.

1869. Siegfried. 2. Tag des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen". Am 16. Aug. 1876 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Klavierausz. mit Text v. Klindworth (erleicht. Ausg. von Kleinmichel), u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Mainz, Schotts Söhne. 1875.
Daraus: Tonbilder f. Pfte. mit verbind. Text. Desgl. Tran-

skriptionen v. Jaell. Siegfried u. d. Waldvogel, Siegfried u. Brünnhilde v. J. Rubinstein. Waldweben v. Brassin. Ebd.

1871. Kaisermarsch f. Orch. Dem deutschen Kaiser Wilhelm gew. Part. u. St. Leipzig, Peters.
Ders. f. Pfte. all. v. Tausig; f. 2 u. 4 Hde. v. Ulrich u. f. 8 Hde. v. Horn.
Siegfried-Idyll (E-dur) f. Orch. Part. und St. Mainz, Schotts Söhne.* 1878. Klavierausz. zu 2 u. 4 Hdn. v. Jos. Rubinstein. Ebd.

1874. Götterdämmerung. 3. Tag des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen". Am 17. Aug. 1876 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Klavierausz. mit Text v. Klindworth (erleicht. Ausg. v. Kleinmichel), u. ohne Text zu 2 u. 4 Hdn. Ebd. 1876.
Daraus: Siegfried u. die Rheintöchter f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Jos. Rubinstein. 2 Transkriptionen v. Jaell. Tonbilder für Pfte. mit verb. Text. Trauermarsch f. 2 Pfte. zu 4 Hdn. v. Ehrlich. Ebd.

1875. Albumblatt (Es-dur) f. Pfte. Frau Schott gew. Ebd. 1876. Dass. f. Viol. m. Orch. oder Pfte. v. Singer, f. Viol. v. Ritter, f. Vcll. v. Goltermann. Ebd.

1876. Großer Festmarsch f. gr. Orch. Zur Eröffnung der 100jähr. Gedenkfeier d. Unabhängigkeitserklärung d. verein. Staaten Nordamerikas. Part. u. St. Ebd.
Ders. f. Pfte. zu 2 u. 4 Hdn. v. Jos. Rubinstein. Ebd.

1882. Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Am 26. Juli 1882 in Bayreuth aufgef. Part., St. u. Klavierausz. mit Text v. J. Rubinstein. Ebd. 1882.
Daraus: Parsifal u. die Zaubermädchen, Charfreitagszauber v. J. Rubinstein f. 2 u. 4 Hde. Paraphrase über Parsifalmotive v. Liszt. Ebd.

II. Bearbeitungen.

Stabat mater v. Palestrina, mit Vortragsbez. einger. Für Dresden 1846 bearb. u. dort aufgef. Part. u. St. Leipzig, Kahnt N.

Iphigenia in Aulis v. Gluck, neu f. d. Bühne bearb. Am 22. Febr. 1847 in Dresden aufgef. Klavierausz. v. H. v. Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Don Juan v. Mozart, teilw. neu übers. u. einger. 1850.

III. Schriften und Briefe.

Sämtliche Schriften u. Dichtungen. 12 Bde. 5. Aufl. 1911. Leipzig, C. F. W. Siegels Musikalienhandlung u. Breitkopf & Härtel. Auch in Volksausgabe (6. Auflage) erschienen.

Die nachstehend gen. 5 nachgelassenen Werke bilden mit anderen Schriften u. Jugendarbeiten des Meisters die beiden neuen Ergänzungsbände 11 u. 12.

Nachgel. Schriften u. Dichtungen. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 2. Aufl. 1902.

Entwürfe, Gedanken, Fragmente. Ebd. 1885.

Jesus von Nazareth (1848). Ebd. 1887. 2. Aufl. 1895.

Entwürfe zu Meistersingern, Tristan u. Parsifal. Leipzig, Siegel. 1907.

Gedichte (Glasenapp). Berlin, Grote. 1905.

Mein Leben. 2 Bde. München, Bruckmann. 1911.

Briefwechsel zw. Wagner u. Lizt. 2 Bde. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1887. 3. Aufl. 1910.

Briefe an Uhlig, Fischer u. Heine. Ebd. 1887.

Briefe an Röckel. Ebd. 1894. 2. Aufl. 1903.

Briefe an Eliza Wille. 1894. 2. Aufl. 1908. Ebd.

Briefe an Otto Wesendonk (A. Heintz). 1898. 2. Aufl. 1905. Ebd.

Briefe an Emil Heckel. 1899.

Briefe an Mathilde Wesendonk (Golther). 1904. 37. Aufl. Ebd.

Briefe an Ferdinand Präger (Chamberlain). 1908. Ebd.

Familienbriefe. 1907. 5.—10. Tausend. Ebd.

Briefe an Minna Wagner. 1908. 4. Aufl. Ebd.

Bayreuther Briefe (Glasenapp). 1907. 2. Aufl. Ebd.

Briefe an seine Künstler (Kloß). 1908. 3. Aufl. Ebd.

Briefe an seine Freunde (Kloß). 1909. 3. Aufl. Ebd.

Briefe an Theodor Apel. 1910. Ebd.

Briefwechsel m. seinen Verlegern (Altmann). 3 Bde. I. Breitkopf & Härtel. II. Schotts Söhne. III. Verschiedene Verl. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1911.

BREITKOPF & HÄRTELS MUSIKBÜCHER

In dieser Sammlung werden wertvolle Werke über die musikalische Kultur alter und neuer Zeit — in biographischer, historischer, theoretischer und pädagogischer Hinsicht — zusammengefaßt.

Emanuel d'Astorga von Hans Volkmann.

I. Band: DAS LEBEN DES TONDICHTERS. IV, 216 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden in Leinwand M. 5.—, in echtem Leder M. 6.—.

Auf Grund zahlreicher bisher unbekannt gebliebener Urkunden gibt der Verfasser eine neue Darstellung vom Leben des Meisters Astorga, der einer vornehmen spanischen Familie entstammte. Von der Geburt Emanuels in Sizilien bis zu seinem Verschwinden in Spanien zieht sein Leben in interessanten Einzelbildern an uns vorüber. Schilderungen der Musikübung in den Städten, wo sich Astorga aufhielt, sind eingefügt, darunter ist besonders die des Musiklebens in Palermo um 1700 bemerkenswert.

Johann Sebastian Bach von Philipp Wolfrum.

I. Band: BACHS LEBEN, DIE INSTRUMENTALWERKE. 2. Aufl. Mit 15 Vollbildern und 10 Faksimiles. VIII, 184 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

II. Band: J. S. BACH ALS VOKALER TONDICHTER. Mit 1 Vollbild, 10 Notenbeilagen und 10 Faksimiles. IV, 217 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in biegsamem Leinenband M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Wie alle Arbeiten des bekannten Heidelberger Gelehrten ist das Buch von scharf geprägter Eigenart und nimmt energische, selbständige Stellung zu der jetzt so viel behandelten Bachfrage. Speziell die bahnbrechenden Untersuchungen André Pirros werden beleuchtet und mannigfach ergänzt.

Jugendbriefe Robert Schumanns herausgegeben von Clara Schumann. 4. durchgesehene Auflage. IV, 315 S. 8°. Geh. M. 6.—, geb. in Halbpergament M. 7.—, in Leder M. 8.—.

Der ganze Jugendmut Schumanns, sein ungebundenes, so anziehendes, von echtem Humor verklärtes Wesen tritt uns in dieser Briefsammlung entgegen. Das Köstlichste in ihr sind die Auszüge aus Briefen an Clara Schumann — die Geschichte der Liebe des Künstlers zu seiner weltberühmten Gattin.

Die Symphonie nach Beethoven von Felix Weingartner. 3., vollständig umgearbeitete Auflage. IV, 113 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Die Gelegenheit, eine dritte Auflage der vorliegenden Abhandlung zu veranstalten, hat der Verfasser mit besonderer Freude ergriffen, sehnte er sich doch schon lange danach, seine Äußerungen über Brahms einer gründlichen Revision zu unterziehen. Der Stoff ist im übrigen übersichtlicher geordnet, vieles weggelassen, noch mehr hinzugefügt worden, so daß eine vollständige Umgestaltung, wenigstens was die äußere Form betrifft, dabei herausgekommen ist.

Franz Liszts gesammelte Schriften, Volksausgabe, 4 Bände in 2 Doppelbänden. Beide Doppelbände geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 8.—, in echtem Leder M. 10.—.

I. Band: CHOPIN. Liszts berühmtes Werk über den großen Klavierpoeten in der umgeänderten 3. Ausgabe, übersetzt von La Mara. VIII, 176 Seiten. 8°.

II. Band: WAGNER. Zusammenstellung aller Schriften Liszts über Wagner nach der Übersetzung von L. Ramann. VIII, 244 Seiten. 8°.

III. Band: DIE ZIGEUNER UND IHRE MUSIK IN UNGARN. Das viel angefeindete Buch in wiederhergestellter Urform nach Peter Cornelius. VI, 173 Seiten. 8°.

IV. Band: AUSGEWÄHLTE SCHRIFTEN. Enthält das Wichtigste von Liszts sämtlichen übrigen Schriften, zusammengestellt von J. Kapp. VI, 402 Seiten. 8°.

Die Anschaffung der großen Ausgabe war für viele infolge des immerhin ziemlich hohen Preises nicht möglich; durch die vorliegende wohlfeile Ausgabe ist nun einem jeden der reiche Inhalt der Lisztschen Gedankenwelt mühelos erschlossen: So bedeutet diese Ausgabe ein Ereignis auf musikliterarischem Gebiete, das fördernd und belebend auf die Kenntnis Franz Liszts und seiner Kunst wirken wird.

Franz Liszts Sinfonien und sinfonische Dichtungen. Erläuterungen herausg. von Alfred Heuß. Band-Ausgabe der „Kleinen Konzertführer". 195 S. 8°. Geh. M. 2.—, geb. M. 3.—.

Obwohl Liszts sinfonische Dichtungen und Sinfonien bekanntlich Programmschöpfungen sind und größtenteils von Liszt selbst ein erläuterndes Vorwort erhalten haben, sind eingehendere Erläuterungen für die allermeisten Hörer zum bessern Verständnis dieser exklusiven Programmwerke doch fast unbedingt nötig. Solche bieten die hier zu einem Bande vereinigten „Erläuterungen zu Franz Liszts Sinfonien und sinfonischen Dichtungen", die aus der Feder berufener Lisztkenner stammen (Heuß, Kretzschmar, v. Mojsisovics, Münzer, Pohl). Die verschiedene Autorschaft, entfernt davon, der Sammlung zum Nachteil zu gereichen, gibt ihr vielmehr einen besonderen Reiz, und zudem wird niemand in der Betrachtung und Beurteilung des Lisztschen Schaffens eine gewisse Einheitlichkeit vermissen.

Liszt und die Frauen von La Mara. Mit 23 Vollbildern, VIII, 321 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, in biegsamem Leinenband M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

Wie Liszt geliebt hat und geliebt wurde, was er als Freund gewesen, wie sein adeliger Sinn, seine große Seele sich bewährte in Freud und Leid derer, die ihm teuer waren, davon zeugen die Blätter dieses Buches, und in der Gestalten Fülle, die ihn umgab, erhebt sich lebendig seine eigene hohe Gestalt in ihrer schönen Menschlichkeit.

Lizts-Brevier von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Abbildungen. VIII, 104 Seiten. 8°. In Pappband gebunden M. 2.—.

Nachdem ein einleitender Abschnitt den Leser mit den Eigentümlichkeiten von Liszts literarischer Tätigkeit bekannt gemacht und ihn in das Verständnis der Werke eingeführt hat, tritt dieser in den Bannkreis der Lisztschen Kunstwelt selbst ein. Um von dieser ein möglichst lebendiges Bild zu geben, sind den Aussprüchen aus den Schriften auch noch die wertvollsten Stellen aus den Briefen des Meisters (sämtlich in deutscher Sprache) zugesellt.

Richard Wagner an Theodor Apel, Briefe. Herausgegeben von Theodor Apel. VIII, 95 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, in Halbpergament mit Golddruck M. 4.—, in echtem Leder M. 5.—.

Der Briefwechsel umfaßt die Jahre 1832—1836. Von seinem böhmischen Aufenthalt und der Situation, in der seine erste Operndichtung entstand, führt er uns über Würzburg, Lauchstädt, Rudolstadt nach Magdeburg, wo Wagner bis zum Frühjahr 1836 als Musikdirektor tätig war. Über das Werden seiner Werke — der Feen, des Liebesverbots, der Ouvertüre zu dem Drama Theodor Apels „Columbus" und der kleinen Gelegenheitsarbeiten — berichtet er ebenso ausführlich, wie über die schwierige und oft so unerquickliche Tätigkeit als Musikdirektor.

Briefwechsel zwischen Richard Wagner und Franz Liszt. 3., erw. Aufl. (Volksausg.), herausgeg. v. Erich Kloß. Zwei Teile in einem Band. I. Teil 1841—1853. VI, 351 Seiten. 8°. II. Teil 1854—1882. II, 346 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, in biegsamem Leinenband M. 6.—, in echtem Leder M. 7.50.

Als notwendig gewordene Publikation sind die vollständigen Briefe Richard Wagners an Franz Liszt in einer Volksausgabe erschienen, die genau nach dem Originalwortlaut revidiert worden ist. Ungemein bedeutungsvoll ist auch die Rekonstruktion zahlreicher Briefstellen, die beim ersten Erscheinen des Buches in Rücksicht auf zahlreiche damals noch lebende Persönlichkeiten wegfallen mußten. Der Briefwechsel ist bis zum Tode Richard Wagners fortgeführt worden.

Richard Wagner als Vortragsmeister (1864—1876). Erinnerungen von Julius Hey. Herausgegeben von Hans Hey. Mit 3 Bildnissen und 2 Faksimiles. XII, 253 Seiten. 8°. Geh. M. 6.—, gebunden in Leinwand M. 7.—, in echtem Leder M. 8.—.

In lebhafter Art schildert der Verfasser die Zeit von seiner ersten Begegnung mit Wagner im Jahre 1864 bis zum Abschluß der Bayreuther Festspiel-Vorproben 1875/1876, zu denen er als gesangstechnischer Beirat von Wagner berufen worden war. — Der rege Gedankenaustausch der beiden Männer, sowie die detaillierte Schilderung einiger intimer Proben Wagners mit seinen Sängern bieten jedem Künstler eine Fülle von Anregung.

Richard Wagner über „Die Meistersinger von Nürnberg" von Erich Kloß. Aussprüche Richard Wagners über sein Werk in Schriften und Briefen. IV, 86 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Wir bemerken hier, wie Richard Wagner in seinen Schriften und Briefen selbst der beste Führer durch sein Werk ist — sowohl für das Publikum, wie auch für die mitwirkenden Künstler.

Richard Wagner über den Ring des Nibelungen in Briefen und Schriften. Gesammelt von Erich Kloß. Mit Anmerkungen versehen und herausgegeben von Hans Weber. Ca. 10 Bogen stark, 8°. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Erich Kloß hat die vorliegende Arbeit wenige Tage vor seinem Tode begonnen, um sie seinen zuvor erschienenen Zusammenstellungen der Aussprüche Richard Wagners über „Lohengrin" und „Die Meistersinger von Nürnberg" anzureihen. Nun hat sie ohne ihn weitergeführt und vollendet werden müssen.

Die Fülle des Materials war naturgemäß beim „Ring des Nibelungen" unvergleichbar größer und erforderte eine enger begrenzte Auswahl, um im

geeigneten Rahmen bleiben zu können. Das Statthafte solcher Beschränkung liegt in der offenen Absicht der Herausgabe: die Beschäftigung mit den Schriften und Briefen des Bayreuther Meisters nicht entbehrlich, sondern erforderlich zu machen. Die Quellen sollen nicht erschöpft, sondern eindringlich zu ihnen hingeleitet werden.

Richard Wagners Aussprüche über „Tristan und Isolde". Zusammengestellt aus Briefen und Schriften Richard Wagners von Dr. Edwin Lindner. XXXII, 379 S. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50.

Der Verfasser will den zahlreichen Freunden der Wagnerschen Kunst gerade mit dieser Sammlung etwas Besonderes bieten. „Tristan und Isolde" hat dem Meister mancherlei Sorge gebracht; er schuf aber das Werk mit solch einer Glut der Begeisterung, die uns vor allem in den feurigen brieflichen Ergüssen an seine edle Freundin Mathilde Wesendonk entgegenströmt.

Das vorliegende Werk ist übersichtlich in vier Teile gegliedert: der erste bringt Wagners Aussprüche über „Tristan" in seinen Briefen, der zweite die in den Schriften enthaltenen; im dritten Abschnitt finden wir die Mitteilungen über „Tristan" aus der Autobiographie „Mein Leben", und der letzte Teil bietet viel des Interessanten, was der Meister im anregenden Unterhaltungsgespräch über sein Werk äußerte. Ein kurzer Anhang beschließt das Ganze.

Stephen Heller, von Rudolf Schütz. Ein Künstlerleben. Mit 5 Abbildungen. X, 140 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinen M. 4.—.

Diese Lebensbeschreibung stellt das Leben und Wirken Stephen Hellers zum erstenmal umfassend dar. Sie legt Wert darauf, den Künstler selbst oder seine Freunde möglichst oft zu Worte kommen zu lassen. Bei der Betrachtung der Werke werden die dem Zeitgeschmacke entgegenkommenden von den dauernd wertvollen getrennt; dabei bietet sich Gelegenheit, die Eigenart des Hellerschen Stiles zu beleuchten und seine Entwicklung von der Nachahmung großer Vorbilder zur Selbständigkeit zu zeigen. Die Tätigkeit Hellers als Musikschriftsteller wird eingehend berücksichtigt. Zahlreiche Briefe des Künstlers, von denen die an Robert Schumann besonders genannt seien, gewähren interessante Einblicke in das Denken und Fühlen dieses Vertreters poesievoller Kleinkunst in der Klavierkomposition.

Wilhelm Hill von Karl Schmidt. LEBEN UND WERKE. Mit einem Bildnis des Komponisten. IV, 146 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hill gehört seinen technischen Mitteln nach noch zur älteren Schule, verfügt aber über eine so gesunde Melodik, daß ein Teil seiner Kompositionen der reproduzierenden Musikwelt, den Berufsmusikern wie Dilettanten, neu an-

geboten werden muß. Mit großer Liebe hat der Verfasser die zahlreichen Kompositionen für Gesang, Klavier und für Kammermusik zusammengestellt und bei der Besprechung der Druckwerke das Lebensfähige angemerkt.

Hugo Wolf von Ernest Newman. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Hermann von Hase. Mit 22 Abbildungen und 6 Faksimiles. Zweites Tausend. XII, 263 Seiten. 8°. Geh. M. 4.—, geb. in Leinwand M. 5.—, geb. in Leder M. 6.—.

Eine Biographie in dieser Gestalt fehlte uns bis jetzt; ein Werk von 17 Bogen, das eine vollständige Lebensbeschreibung und eine vollständige Würdigung von Wolfs Schaffen bringt, ist das, was das musikalische Publikum braucht. Die deutsche Übersetzung liest sich nach einem uns zugegangenen Schreiben eines Freundes Hugo Wolfs wie ein deutsches Original; das handliche Format, sowie die zahlreichen Bilder und Faksimiles, die zum Teil hier zum erstenmal veröffentlicht werden machen das Werk noch besonders empfehlenswert.

Hugo Wolf. Familienbriefe. Eine Persönlichkeit in Briefen. Herausgegeben von Edmund von Hellmer. Mit 3 Vollbildern. VIII, 159 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden in Leinwand M. 4.—, in Leder M. 5.—.

Die vorliegenden Briefe erstrecken sich über einen Zeitraum von mehr als 25 Jahren, von den ersten Spuren geistiger Selbständigkeit bis zum traurigen Ende. Ohne jeden Gedanken an spätere Publizität offenbart sich hier ein Mensch in seiner lebendigen Eigenart, in seinem Temperament, vom täglichen Nahrungs- und Kleidungsbedürfnis bis zu den höchsten künstlerischen Ekstasen. Hier, wenn irgendwo, zeigt sich, wie dieser Mann von Jugend auf, anfangs sich selbst unbewußt, den Weg zu einem hohen künstlerischen Ziele verfolgt. Hier, wenn irgendwo, offenbart sich der unzerstörbare Glaube an den Erfolg, das unerschütterliche Bewußtsein, ein Berufener und Auserwählter zu sein, das Menschenherz, das, von einem unwiderstehlichen Drange beherrscht, wohl enttäuscht und schmerzlich verwundet, aber niemals an sich selber irregemacht werden kann. Und in ihrer Gesamtheit geben diese Briefe das Bild eines Lebensganges, wie es ergreifender schwerlich gedacht werden kann.

Hugo Wolf in Maierling, eine Idylle. Mit Briefen, Gedichten und Noten, Bildern und Faksimile, herausgegeben von Heinrich Werner. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Hugo Wolf hat anfangs der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts mehrere Sommer in dem idyllisch gelegenen Wienerwaldörtchen Maierling verlebt, und sein dortiges Leben ist ihm selbst zur Idylle geworden, wie seine in dem

vorliegenden Büchlein zum erstenmal zur Veröffentlichung gelangenden Briefe und Gedichte offenbar machen. Aus allen diesen interessanten, meist humorvollen Dokumenten leuchtet die trotz ihrer damaligen Jugend schon äußerst markante Persönlichkeit des deutschen Liederfürsten hervor, weshalb diese Publikation, wenn sie auch eine scheinbar abseits von dem eigentlichen Werdegang des Tondichters liegende Episode behandelt, für die Erfassung des Gesamtlebensbildes Hugo Wolfs gewiß von großem Werte ist. Die reproduzierten Bilder, Noten- und Brieffaksimiles tragen viel zur plastischen Darstellung der nach persönlichen Erinnerungen Beteiligter geschilderten „Idylle" bei.

Hugo Wolfs Musikalische Kritiken von Dr. Richard Batka und Dr. Heinrich Werner. Im Auftrage des Wiener Akademischen Wagner-Vereins. Mit einem Bildnis. VIII, 378 Seiten. 8°. Geheftet M. 7.50, gebunden in Leinwand M. 9.—, in Leder M. 10.—.

Hugo Wolfs Kritiken, die einst im musikalischen Leben Wiens einen Entrüstungssturm gegen den enthusiastischen Wagnerapostel angefacht haben, werden heute einem um so größeren Interesse in der Öffentlichkeit begegnen, als ihr Autor inzwischen als Reformator des Liedes verdiente Anerkennung gefunden hat.

In diesen geistvollen Kritiken ist, um das wahre Bild nicht zu verschleiern, davon abgesehen worden, die mannigfachen und unberechtigten Angriffe zu tilgen, die der Verfasser in fast krankhafter Heftigkeit bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit gegen Johannes Brahms gerichtet hat. Eine Ausscheidung dieser Bestandteile würde das Bild des furchtlosen, wenn auch einseitigen Kritikers fälschen.

Dem Kapitel „Kunst und Charakter" ist mehr als eine Kritik gewidmet.

Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie von Giacomo Setaccioli. Autorisierte Übersetzung nach der zweiten Auflage der italienischen Ausgabe von Friedrich Spiro. Mit 40 Notenbeispielen aus Debussys Werken und einer vollständigen Thementabelle zu Pelleas und Melisande. VI, 104 Seiten. 8°. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Wenn ein berühmter deutscher Musikforscher bereits von einer „Debussyschen Note" spricht, wenn dieser Komponist in seiner Heimat in Italien einen wahren Parteienstreit erregt und persönlich, in schärfster Polemik nicht nur über die meisten seiner komponierenden Landsleute und über das gesamte deutsche Musikleben der Gegenwart, sondern auch über viele erhabene Größen der Vergangenheit aburteilt, so darf die Frage, ob er ein Neuerer ist, wohl als eine brennende bezeichnet werden. Eine objektive, auf gründlicher Kenntnis und Analyse seiner Werke beruhende Untersuchung tat not; der römische

Professor Setaccioli, notorisch einer der ersten Theoretiker des modernen Italien, hat sie geliefert, und er gelangt zu Resultaten, die jedem Leser einleuchten müssen, dabei in gefälliger, bei aller Strenge der Logik oft humorvoller Art vorgelegt werden.

Musikalische Studienköpfe von La Mara.

I. Band: ROMANTIKER. Mit 7 Bildnissen. 11. überarbeitete Auflage. VIII, 466 S., 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

II. Band: AUSLÄNDISCHE MEISTER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 7., umgearbeitete Auflage. VIII, 352 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

III. Band: JÜNGSTVERGANGENHEIT. Mit 6 Bildnissen. 7., neubearbeitete Auflage. VI, 318 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

IV. Band: KLASSIKER. Mit 1 Lichtdrucktafel. 4., umgearbeitete Auflage. IV, 491 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

V. Band: DIE FRAUEN IM TONLEBEN DER GEGENWART. Mit 24 Bildnissen. 3., neubearbeitete Auflage. XI, 380 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Geschichte der Programmusik von ihren Anfängen bis zur Gegenwart von Otto Klauwell. VIII, 426 Seiten. 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden in Leinen M. 7.—, in echtem Leder M. 8.50.

Der Verfasser gibt in der Hauptsache eine Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der Programmusik und zieht auch die Frage ihrer ästhetischen Berechtigung in den Kreis seiner Betrachtung, und gerade hiermit dürfte er einem aktuellen Bedürfnis, wie in unserm heutigen Musikleben kaum ein zweites von gleicher Bedeutung zu finden ist, entgegenkommen.

Stimmbildung von Karl Scheidemantel. 4. Auflage. 85 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Ohne gelehrtes Beiwerk redet hier ein hervorragender Praktiker klar und für jeden verständlich über ein von ihm souverän beherrschtes Gebiet der Kunstübung. Scheidemantels Lehrweise vermeidet alles rein Mechanische, fordert vielmehr vom Schüler fortgesetzt intellektuelles Mitarbeiten. Das Büchlein führt von den ersten Atemübungen bis zum gesangstechnischen Studium einer Arie, und überall spricht sich nicht nur pädagogisches Geschick, sondern auch echtes künstlerisches Verständnis aus.

Voice-Culture by Karl Scheidemantel, translated by C. Karlyle. 2nd revised edition. VI, 78 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Diese Ausgabe ist die englische Übersetzung der vorher genannten „Stimmbildung" und dürfte vielen Ausländern willkommen sein.

Sprechschule für Schauspieler und Redner von August Iffert. VI, 98 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.50, gebunden M. 2.—.

Das vorliegende Werk strebt eine Ausbildung in der künstlerischen Handhabung der deutschen Sprache auf der Basis der von Professor Siebs bearbeiteten „Deutschen Bühnenaussprache" an. In dem kleinen Buche sind alle nicht eng zur Sache gehörenden theoretischen Erörterungen beiseite gelassen; Akustik und Physiologie fanden nur so weit Platz, als sie zur Klärung praktischer Fragen unbedingt herangezogen werden mußten. Das Übungsmaterial für die Lautschulung ist überaus reich und gewährleistet die gründlichste Vorbereitung für den Vortrag. — Schauspieler und Redner jeder Art werden in der „Sprechschule" einen treuen Berater und Lehrer finden.

Die Kunst des Atmens als Grundlage der Tonerzeugung für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger usw., sowie zur Verhütung und Bekämpfung aller durch mangelhafte Atmung entstandenen Krankheiten von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Clara Schlaffhorst und Hedwig Andersen. 8., neu durchgesehene Auflage. XVI, 108 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden in Schulband M. 2.50, in Leinwand M. 3.—.

Das vorliegende Werk war das erste und ist bis heute das einzige geblieben, das über die Tätigkeit der Atmungsmuskeln und über ihren Zusammenhang mit dem Stimmapparat genaueste, auf der Basis streng wissenschaftlicher Forschung beruhende Aufklärung und zugleich ein reiches praktisches Übungsmaterial bietet, mit dessen Hilfe es dem Sänger ermöglicht wird, diese Muskeln systematisch zu entwickeln und zu schulen. Die Atemfrage ist auf dem Gebiete der redenden Künste stets eine Lebensfrage gewesen, daher hat sich dies kleine Buch auf diesem Gebiete längst als ein unentbehrlicher Führer eingebürgert und wird auch in seiner neuen Gestalt noch vielen Studierenden bei dem quälenden Zweifel: wie soll man denn eigentlich atmen? aus dem Wirrwarr des „Methodenunfugs" den rechten Weg von der Natur zur Kunst weisen.

Richtig Atmen. Atemgymnastik für Gesunde, Schwache und Kranke von Leo Kofler. Aus dem Englischen übersetzt von Hedwig Andersen. Mit einer Einleitung von

Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Eulenburg. 2., unveränderte Aufl. VIII, 48 Seiten. 8°. Geheftet M. 1.—, gebunden M. 2.—.

Dieses Büchlein wendet sich vornehmlich an alle diejenigen, die regelmäßig Atemgymnastik treiben. In anschaulicher Weise, unterstützt durch eine Reihe hübscher Abbildungen, werden darin Anleitungen zur sachgemäßen Ausführung solcher Übungen gegeben.

Wie wertvoll Atemübungen sind, erhellt aus der Tatsache, daß sie vielfach von Ärzten verordnet und in Sanatorien, Luftkurorten usw. täglich unter fachmännischer Leitung ausgeführt werden. Das vielfach anerkannte Buch ist daher erneut zur Anschaffung empfohlen.

Vom Musikalisch-Schönen von Eduard Hanslick. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. 11. Auflage. X, 174 Seiten. 8°. Geheftet M. 2.—, gebunden M. 3.—.

Vom Musik-Traktate Gregors des Großen von P. Coelestin Vivell, OSB, aus der Beuroner Kongregation in Seckau (Steiermark). Eine Untersuchung über Gregors Autorschaft und über den Inhalt der Schrift, mit Druckerlaubnis der kirchlichen Obern. X, 151 Seiten. 8°. Geheftet M. 4.—, gebunden M. 5.—.

Die Studie gilt in erster Linie dem Musikforscher; allein sie wird auch für die Bibliographen von Interesse sein, besonders für die Bibliothekare, welche handschriftliche Bestände in ihrer Obhut haben oder noch erwerben können.

Akkorde. Gesammelte Aufsätze von Felix Weingartner. IV, 306 Seiten. 8°. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—.

Mit dem ihm eigenen Freimut berührt der Verfasser die verschiedensten Zweige unseres musikalischen Lebens. Nicht selten wird ein polemischer Ton angeschlagen, während andererseits an vielen Stellen ein gesunder Humor durchbricht und auch der schlichten Plauderei ein Platz eingeräumt ist. Nur der geringste Teil der Aufsätze berührt theoretische Fragen; die meisten wenden sich an das allgemeine künstlerische Interesse, so daß dieses Buch auch dem Nichtfachmann eine willkommene Anregung bietet.

Als **Sonderabteilung** von
„Breitkopf & Härtels Musikbücher“
erscheinen **in gleichem Format:**

BREITKOPF & HÄRTELS
Kleine Musikerbiographien

Je mit einem Titelbilde, in elegantem flexiblen Einbande
(ff. Oxford-Leinen)
zum Preise von je M. 1.—

Einzelbiographien von La Mara

Johann Sebastian Bach. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Georg Friedrich Händel. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Christoph Willibald Gluck. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Joseph Haydn. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Wolfgang Amadeus Mozart. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Ludwig van Beethoven. 5. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Carl Maria von Weber. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Franz Schubert. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Felix Mendelssohn-Bartholdy. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Robert Schumann. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Frédéric Chopin. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Franz Liszt. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Rich. Wagner. 10. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Hector Berlioz. 8. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Adolf Henselt. 8. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Robert Franz. 8. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Anton Rubinstein. 8. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Johannes Brahms. 8. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Hans von Bülow. 8. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Edvard Grieg. 8. Aufl. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Ferner:

Biographien von Max Morold

Anton Bruckner. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

Hugo Wolf. Mit einem Bildnis. Geb. M. 1.—.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 062274359

Verlag von Brei

Marie von Mouchanoff-Kalergis in Briefen an ihre Tochter

von

La Mara

Zweite, neubearbeitete Auflage

Mit 2 Abbildungen. XIX, 330 Seiten, 8°. Geheftet M. 6.—, gebunden M. 7.50

Marie von Mouchanoff-Kalergis wurde unter den hervorragendsten Erscheinungen ihrer Zeit gefeiert. Durch Schönheit, Geist, Genialität und Herzensgüte ausgezeichnet, spielte sie, der Liebling der europäischen Höfe, eine bedeutende Rolle in der großen Welt. Musikalische Kreise verehrten in ihr eine auserwählte Klavierkünstlerin Chopinscher Schule, die vertraute Beschützerin Liszts und Wagners, die zu dem aufstrebenden Glanz Weimars und Bayreuths das ihre beitrug. Die Briefe der vielbewunderten Frau an ihre Tochter stellen sich als ein überaus fesselndes Lebens- und Charakterbild dar, das sich zum Zeitbild erweitert, insofern es sich über die politischen, die höfischen und künstlerischen Verhältnisse und Begebenheiten der fünfziger bis siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts verbreitet und allerlei Intimes über Hoch- und Höchststehende, wie beispielsweise über das von der Autorin hochverehrte deutsche Kaiserpaar, insbesondere über die Kaiserin Augusta und ihre Haltung Bismarck gegenüber, verzeichnet. Das Buch bildet eine wertvolle Bereicherung der Memoirenliteratur.

Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig